Prof. R. Muther



Historya Malarstwa





Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/historyamalarstw00muth

Prof. Ryszard Muther

Historya Malarstwa

I

Trecento i Quattrocento

PRZEŁOŻYŁ

Stanisław Wyrzykowski

WARSZAWA
Nakładem JANA FISZERA.

Дозволено Цензурою.
Варшава 5 ноября 1902 г.

Druk Alfreda Zonera, Warszawa, Chmielna 26.

Treść tomu 1-go.

I. Wieki średnie.

II. Przekwit stylu średniowiecznego w Quattrocento.

III. Przyroda i starożytność.

I. Wieki średnie.

1. Styl mozaikowy.

Historyę malarstwa chrześciańskiego możnaby poniekąd określić jako wielki zatarg z duchem hellenizmu. Gdy świat starożytny rozpadł się w gruzy, zanikła najbardziej wyrafinowana cywilizacya, jaką dotychczas ziemia widziała. Chrześciaństwo przez właściwe sobie dążności nadzmysłowe, przez swe zaprzeczenie wszystkiego, co ziemskie, stawiało sztuce zapory prawie nieprzebyte. Wielki bóg Pan już nie żył. U Greków swobodny kult zmysłów, który uczył ludzi żyć życiem doczesnem. Natomiast teraz pojawia się religia zaświatowa, która byt ziemski uważa tylko za smutny szczebel do żywota w niebiesiech. Wprawdzie wciąż jeszcze przychodziła wiosna. Ludzie kochali i kwiaty kwitły, śpiewało ptactwo i zieleniły się łąki. Lecz to wszystko było jeno piekielnem mamidłem, zmierzającem do usidłania wiernych, do opętania ich dusz grzesznemi myślami. W niebiesiech była ich ojczyzna, a cały świat stał

się jeno Golgotą, miejscem głów trupich, na którem zawisł Ukrzyżowany. Wskutek tych ascetycznych zapędów, wskutek wyparcia się świata zmysłowego, oraz klątwy, rzuconej na radosne obcowanie z przyrodą, na rozkoszowanie się istnieniem doczesnem, podwiązało Chrześcijaństwo główną tętnicę twórczości artystycznej. Zato w innym kierunku nie stawiało przeszkód. „Pogłębiło duszę ludzką, rozwarło skarbce dobroci i miłości, pokory i wyrzeczenia, których Grecy jeszcze nie wyczerpali. Jeżeli sztuka miała wogóle powstać, to właśnie w tym kierunku musiała się rozwijać. W przeciwstawieniu do sztuki greckiej zmysłowej i cielesnej, sztuka chrześciańska musiała się stać psychiczną, uduchowioną. Sztuka grecka szukała swych celów w idealnej doskonałości kształtów cielesnych, przeto sztuka chrześciańska musiała zmierzać do apoteozy duszy.“

Malarstwo, aczkolwiek nieraz błądziło po manowcach, zbliżało się do tego celu.

Reakcya przeciw hellenizmowi zaczęła się od tego, że sztuki wogóle zabroniono: „Przeklęci wszyscy, którzy malują obrazy“ — głosili w swych pismach uczeni teologowie. Chrześciaństwo przestało być niechętne sztuce dopiero wtedy, gdy weszło w związek z innemi kulturami, gdy ogarnęło Rzym. A ponieważ pierwsi artyści chrześciańscy byli Rzymianami, więc nietrudno pojąć, dlaczego w ich dziełach o wiele mniej przejawiają się pierwiastki chrześciańskie niż antyczne. Do teologów należy wyjaśnić, jak malarstwo poczęło się z języka znaków,

czyli ze symbolizmu, i co znaczą te wszystkie symbole — jak krzyż, ryba, baranek, gołąb i feniks — które, jak pismo hieroglifów, napotykamy u wrót dziejów sztuki chrześciańskiej. A archeologowie niechaj wytłumaczą, dlaczego na obrazach, znajdujących się w katakombach, nie wzdragano się przed stosowaniem form antycznych, aczkolwiek nowy duch w nich się przejawia. Te malowidła ścienne, przedstawiające Hermesów, niosących baranki, Orfeuszów, grających na lirze, oraz inne motywy, zaczerpnięte z pogaństwa, a po chrześciańsku przeinaczone, są pełne wdzięku i jasności. W sposobie przedstawiania lekkim i dekoracyjnym, przypominają malowidła ścienne pompejańskie. Ale to podobieństwo jest zarazem dowodem, że sztuka katakomb sięga w przeszłość, a nie w przyszłość, że raczej koniec niż początek oznacza.

Dopiero gdy cesarz Konstantyn stał się wyznawcą chrystyanizmu, gdy powstały pierwsze kościoły, kiedy chrześciaństwo przestało być sektą i jęło reprezentować religię, panującą w państwie rzymskiem,—dopiero wtedy rozwinęła się sztuka chrześciańska. Symboliczność, oraz motywy, zapożyczane u starożytności, znikają, a wykształca się chrześciańska sfera typów. Ten rozwój odźwierciedla się w m o z a i k a c h. Wprawdzie i one pod względem technicznym niezbyt odbiegają od wytwórczości, którą już dawni rzymianie znali. Ale duch, który je ożywia, jest nowy. Cała olbrzymia potęga Kościoła w pierwszych czasach jego panowania wypowiada się w tych

dziełach. „Jako niegdyś w świątyniach helleńskich świetniały kapiące od złota posągi Zeusa i Pallady, tak teraz ze sklepień bazylik spoglądały wizerunki Chrystusa i Jego orszaku, pełne majestatycznej wyniosłości.“ Uroczysty spokój znamionuje wszystkie postacie. Kreślą się nieruchomo jak posągi, ustawione obok siebie z niewyszukaną symetryą. Znikły igrające arabeski, błyskotliwość i antyczna wesołość, która cechowała sztukę katakomb. Wszystko jest wyniosłe, poważne, imponujące, rozświetlone majestatycznym blaskiem, jak gdyby złotą światłością niebiańską. Malarstwo mozaikowe odtwarzało bohaterów wiary chrześciańskiej przepotężnie, jak gdyby na całą wieczność, z taką mocą i chwałą, jakiej żadna inna technika nie zdołałaby osięgnąć. „Nadnaturalna wielkość postaci, ich nieruchomość, groźne spojrzenie ich szeroko otwartych oczu, wywiera wrażenie czegoś nadludzkiego, zatrważającego. Cały duch średniowiecza, jego posępny fanatyzm i niewzruszona żarliwość, oraz niczem niepożyte przeświadczenie o potędze dawnego kościoła — przybrały na siebie wiadome kształty w tych wspaniałych dziełach.“

Jeno jednego się nie czuje: że poczęły się z czystego źródła religii miłości. Z biegiem wieków sroży się coraz gwałtowniej fanatyzm. I o tem świadczą obrazy. Mówią o potędze i surowości bóstwa, a nie o jego dobroci; głoszą bojaźń bożą, a nie miłość niebiańską. Już to samo, że są z kamienia, jest nader znamienne. Albowiem kamienne, zimne, lodowate jest serce tych istot. Wszech-

wiedzące, przenikające wszystko swem spojrzeniem, niedostępne, jak jaka wszechobecna, mściwa Nemezis, lub obracająca w kamień swym wzrokiem Gorgona, spogląda bóstwo na ten ziemski padół.

Ta stężałość i posępna nieruchomość stylu mozaikowego miała racyę bytu, dopóki malarstwo bizantyjskie nie sięgało poza granice Bizancyum. Albowiem tutaj odpowiadało kierunkowi, w którym podążała wiara chrześciańska. Tutaj harmonizowało z formalistyką państwową, z uroczystym ceremoniałem obyczajów, sztywną powagą dworu i odrętwiałością ducha oryentalnego, który stanowił treść całego życia. Ale młode, niezużyte narody zachodu, które z końcem pierwszego stulecia pojawiają się jako nowe czynniki na widowni dziejowej, potrzebowały innych ideałów. Skąd je wziąć?

Wprawdzie i zachód korzystał już oddawna z wielkiego spadku wieków starożytnych. Lecz wtargnięcie plemion północnych barbarzyńców położyło kres tej starej cywilizacyi. Po wydarzeniach wędrówek narodów i po wojnach, przez nie spowodowanych, nie było przez długie stulecia miejsca na sztukę, która zawsze tylko na gruncie dojrzałej cywilizacyi wykwitnąć może. Wprawdzie nowe plemiona poczynają się organizować i stają się rzeczywistymi narodami. Lecz mimo ich militarnej wielkości, energii i brutalności, jeszcze daleko było im do owego okresu estetycznego, który poprzedza narodziny sztuki. Ludzie jedzą, piją, budują, uprawiają ziemię i mnożą się. Dopiero gdy troski materyalne przy-

cichły, pojawili się przedsiębiorczy bizantyńczykowie, aby nowe kościoły przystroić dziełami swej sztuki. Od nich otrzymał zachód swą pierwszą pozłotę artystyczną. Lecz wraz z nimi wkroczył na nowe ziemie także schematyzm owej zakrzepłej sztuki. Artyści, wtłoczeni między cywilizacyę starego Wschodu i barbarzyństwo swej ojczyzny, ważą się między ślepem naśladownictwem wzorów bizantyńskich, a nieumiejętną, po prostacku niezdarną twórczością, poczętą z własnego uczucia. W pierwszym wypadku przeważa oschły schemat, a w drugim barbarzyńska dzikość.

Malarstwo miniaturowe zakonników irlandzkich, gallijskich i niemieckich było raczej sztuką pięknego pisania, niż malarstwem. Z wywijasów i zakrętów, układano w sposób wyłącznie kaligraficzny postacie ludzkie. Malarstwo obrazowe próbuje czasami zerwać z bizantyńską odrętwiałością. Artyści malują olbrzymie Boże Męki i porywają się nawet na więcej ożywione zdarzenia, na męczeństwa i sceny z Ukrzyżowania Pańskiego. Ale każdy wysiłek rozbija się o nieznajomość rysunku. Członki są niekształtne, ruchy niezgrabne, obrazy potworne, dzikie i ohydne. We wszystkiem innem naśladowano obce wzory, tylko jeszcze trywialniej i nieumiejętniej. Zda się, jak gdyby malarze wzorowali się umyślnie właśnie na starczości bizantyńskich dzieł sztuki. Zgryźliwe, wynędzniałe postacie, wyschłe jak mumie, z wychudłymi policzkami i głęboko wpadniętemi oczyma, zestarzałe wskutek biczowania i postów, ukazują się na późniejszych wytworach malarstwa mozaikowego.

A nie tylko ono, zamiast coraz więcej ożywiać się, stawało się coraz bardziej krzepnącem i ponurem. Ponieważ odgrywało najważniejszą rolę w twórczości artystycznej, więc ten sam ascetyczny, styl kamienny dostał się do malarstwa ściennego i malowideł na szkle. Ani jedna rzęsa u tych postaci nie drgnie. Nic w nich nie zdradza, że słyszą modlitwy ludzkie, że dobrotliwie pocieszają i łaskawie przebaczać mogą. Surowe, jak sędziowie, bezlitośne, srogie, jak groźnych praw tablice, ukazują się oczom ludzkim. Wymagają uległości, czci i posłuszeństwa, lecz nie zlewają łask, nie darzą pociechą, ni wybawieniem.

A przecież ludzie pragnęli miłości i pocieszenia. Gdy urzędowe formy kultu zupełnie skrzepły w bezdusznej odrętwiałości, znów usiłowano wejść w osobisty stosunek z Bogiem, chciano Go czcić, nie jak sługa korzy się przed panem, lecz jak dziecko uwielbia ojca. Ludzkość zapragnęła świętych, którzyby nie przerażali grzesznika bezduszną srogością, lecz litowali się nad nim, pełni dobroci i miłosierdzia. Ta tęsknota ujawniła się w wielkim przewrocie kościelnym, który się dokonał w XII wieku. W obliczu wielkich, świat cały porywających zagadnień wiary, zapomniano o dolegliwościach jednostki. Burzliwy okres wypraw krzyżowych, przysłonił na chwilę wewnętrzną pustkę, lecz tem dotkliwej odczuto ją, gdy szał wojenny minął. Lud domagał się duchownych, którzyby z nim współczuli w jego radościach i boleściach, którzyby mówili jego własnym językiem, a nie po łacinie, którzyby głosili Ewangelię, z tą

samą patryarchalną prostotą, z jaką Chrystus na górze kazał, a nie z wyżyn scholastycznej filozofii. I wnet pojawił się Petrus Waldus, ale kościół potępił go jako kacerza. Dopiero Święty Franciszek z Assyżu spotkał się z lepszą dolą.

Gdy się jego kazania poczęły, tchnienie wiosenne wionęło po całym świecie. Zdało się ludziom, że zjawił się nowy Zbawca. Święty Franciszek odrodził chrześciaństwo, wprowadzając znów, na miejsce obumarłej wiary książkowej, religię uczucia. Miłość zbudowała most nad przepaścią, która dotychczas tak straszliwie ziała między Bogiem a ludzkością. Mistyka odjęła bóstwu jego przerażającą skamieniałość i obdarzyła je tkliwą duszą ludzką. Zwłaszcza św. Marya, dziewicza Matka Boża, stała się głównym przedmiotem ubóstwienia. W tym kulcie Niepokalanie Poczętej, odzywało się echo rycerskiej czci kobiet, uświęconej przez krzyżowców i minnesaengerów. A może też wiotka, bezsilna kobiecość Najświętszej Panny więcej odpowiadała uczuciowym potrzebem epoki, niż tragiczna postać Boga-Syna i nieogarniony majestat Boga-Ojca. Jej ofiaruje św. Franciszek swe naiwne pieśni, ku Jej chwale rozlegają się co wieczora z wież kościołów franciszkańskich głosy dzwonów, bijących na Ave Maria.

I nietylko ludzkość pojednał św. Franciszek z Bogiem, lecz ukorzył także przed Nim świat zwierzęcy i przyrodę całą. Prąd panteistyczny, jak za dni Hellady, przeniknął znów cały świat. Średniowiecze widziało w zwierzętach tylko stworzenia wrogie Bogu,

twory szatana i zaklęte demony, natomiast św. Franciszek zowie je swymi „braćmi i siostrami.“ A zwierzęta są mu wdzięczne za jego miłość. Raszki jadają z jego stołu. Ptaszkowie leśni słuchają jego kazań. Tak samo zdjął z przyrody przekleństwo, rzucone na nią przez fanatycznych zagorzalców. Wzywa łąki i winnice, łany i lasy, rzeki i góry, aby wielbiły Pana. Całe stworzenie jest dlań tworem miłości Boga, który chce, aby człowiek był szczęśliwy, który tylko po to zsyła wiosnę i rozbudza ciepłe powiewy, aby rozradować dziateczki na ziemi.

Ten przewrót w zapatrywaniach nie pozostał bez wpływu na sztukę. Św. Franciszek rozgrzeszył przyrodę i odtąd może być ona przedmiotem uwielbienia artystycznego. Dlatego zamiast tła złocistego, które służyło dotychczas po to, aby postacie świętych oddzielić od wszelkiej doczesności, poczyna się pomału pojawiać krajobraz: zarośla różane i rajskie ogrody, gdzie śpiewa ptactwo i obok świętych spokojnie przebywają zwierzęta. Lecz przedewszystkiem pod względem psychicznym zaznacza się wyraźnie ten przewrót. Podobnie jak z uniesienia religijnego zrodziły się rzewne pieśni kościelne Franciszkanów, tak samo na obrazach występuje tkliwość i uczuciowość zamiast dawniejszej, skrzepłej wyniosłości. Święci, dawniej tacy posępni i srodzy, stają się teraz dobrymi i łagodnymi, jako niegdyś było Dzieciątko Jezus. A zwłaszcza na Najświętszej Pannie i na mistycznych dziewicach z Jej orszaku, uczy się sztuka tego, czego jej najwięcej brakowało: odtwarzania duszy.

2. Malarstwo obrazowe pod znakiem mistyki.

Już to samo, że malarstwo obrazowe, które dotychczas odgrywało rolę nader skromną, staje się teraz dominującym czynnikiem w twórczości artystycznej, świadczy wymownie o przewrocie w życiu uczuciowem. W malarstwie mozaikowem już sam sposób powstawania dzieł wykluczał postęp w artyzmie i uduchowieniu postaci. Malarz nie mógł wypowiadać się bezpośrednio, bo tylko rysował karton, według którego rzemieślnicy wykonywali mozaikę. Teraz zamiast tego stylu nieosobistego, który przez swój zimny materyał każde odczucie zamieniał w skamieniałość, wchodzi w użycie nowa technika, dozwalająca artyście kreślić swe myśli bez cudzego pośrednictwa i płynnemi pociągnięciami pendzla wyrażać nawet subtelniejsze odcienie wrażeń.

Mimo to, zmiana bynajmniej nie dokonywała się pośpiesznie. Aczkolwiek sztuka nader gorliwie zdążała za nowym duchem czasu, to przecież ciążyła na niej klątwa tysiącletniej tradycyi. W najbliższym okresie wciąż jeszcze ma przewagę schemat bizantyński. Wyzwolenie odbywa się zwolna, krok za krokiem. Nowa myśl rozsadza przeżyte formy.

W sztuce dawniejszej przedstawiano Matkę Boską zazwyczaj samą, z ramionami wzniesionemi do modlitwy. Rzadziej zdarzała się Madonna z Dzieciątkiem, aczkolwiek, według legendy, już św. Łukasz Ewangelista, taki obraz namalował. Lecz i w takich razach zachowuje Najświętsza Panna wyniosłą nie-

wzruszoność. Siedzi sztywnie, z twarzą zwróconą do widza, jako wyzuta z woli i uczuć piastunka Syna Bożego, który — podobny raczej do pomniejszonego mężczyzny, do miniaturowego bohatera, niż do dziecka — stoi poważnie na Jej łonie, trzymając w jednej ręce na znak swego urzędu nauczycielskiego zwój zapisany, a drugą zlewając uroczyście błogosławieństwa.

Najdawniejsze obrazy, malowane na deskach, niczem się nie różnią od mozaik. Obrazy musiały, o ile możności, lśnić się, po części dlatego, aby przypominały połysk metaliczny wcześniejszych ozdób na ołtarzach— albowiem do XII-go stulecia było w zwyczaju zdobić ołtarze wyłącznie drogocennymi, z kruszców rzeźbionymi relikwiarzami — bądź też ze względu na sąsiedztwo mozaik i malowideł na szkle. Dlatego też figury odrzynają się na mozaikach od złotego tła. Czerwień, błękit i złoto stanowią tony zasadnicze. A postacie także tchną uroczystą powagą typów bizantyńskich. Głowa Madonny o wielkich, podłużnyeh oczach i długim śpiczastym nosie, oraz obojętność, z jaką piastuje swe Dzieciątko w nadmiernie długich, kościstych ramionach, jest tu i tam ta sama. A Dzieciątko ma również starcze rysy bizantyńskich wizerunków Zbawiciela. O jakiejkolwiek innowacyi, o wzmożeniu życia uczuciowego, niema nawet mowy.

Dopiero z końcem XIII-go stulecia w dziełach florenckiego malarza CIMABUEGO daje się dostrzedz pewna zmiana. Maleńki Jezus staje się podobniejszym do dziecka i milszym.

Lekkie pochylenie głowy Madonny oznacza, że słyszy modlitwy ludzkie, że może dla nich ubłagać pomoc i łaskawe przebaczenie. Wdzięk i miękkość i jak gdyby ludzka tkliwość poczyna ożywiać twarde, zasępione rysy. I dlatego pisze Vasari, że dzięki Cimabuemu dostało się do sztuki „więcej miłości.“

Jeszcze subtelniej niż Toskana, ucieleśniała mistyczny ideał Madonny cicha, wśród gór położona Siena. Sieneńczycy są pierwszymi lirykami nowej sztuki. O ile z jednej strony przejawia się w ich obrazach pewna wymuszoność, strojność, oraz przepych barw i złoceń, który przypomina Bizancyum, o tyle z drugiej odźwierciedla się w ich dziełach równie w całej pełni miękka uczuciowość, która dopiero dzięki św. Franciszkowi zstąpiła na ziemię. W sztuce bizantyńskiej przeważała starcza uwiędłość, tutaj króluje młodość, słodycz i gracya. Tam było wszystko sztywne i nieruchome, tutaj włada smukłość i gibkość pełna wdzięku. Zda się, jak gdyby kamienne sklepienia kościołów stały się nagle przejrzystemi i jak gdyby wzrok docierał do nieba rzeczywistego, gdzie żyją istoty wiekuiście młode, eteryczne i wiotkie, które wśród pień ku chwale Najwyższego spoglądają miłośnie na człowieka.

DUCCIO przez swą wielką Madonnę w tumie sieneńskim pierwszy dał hasło do zwrotu. Jego Matka Boska wyzbyła się surowości i majestatu, a stała się za to dobrotliwą i słodką. Zda się, jak gdyby współczuła z utęsknionemi duszami wiernych, bo jej rysy przejaśnia cicha, marzycielska zadu-

ma. A jej stosunek do Dzieciątka jest także inny; snadź już się nie uważa za obojętną piastunkę Bożą, lecz za czułą matkę. Cichy poeta, AMBRUOGIO LORENZETTI malował ją, jak serdecznie tuli swe oblicze do twarzyczki Dziecka, jak je karmi: macierzyńska, a przecież dziewicza, dumna, a przecież nieśmiała.

Podobny postęp od skostniałości do malarstwa uduchowionego, zaznacza się przy wszystkich innych motywach. I to nietylko w postaciach głównych. Albowiem, gwoli spotęgowania wrażenia psychicznego, jęli artyści dołączać aniołów i świętych, a ich radość lub smutek stanowiły harmonijne dopełnienie nastroju scen głównych. Dawniej przy Wniebowzięciu Najświętszej Panny zastygało wszystko w oziębłej sztywności. Teraz z oczu Madonny promienieje wdzięczność i niebiańska tęsknota. Chóry anielskie śpiewają i grają. Radosna, świąteczna błogość bije z obrazów. Przedtem na obrazach, przedstawiających koronacyę Maryi, nie było nic prócz sztywnie siedzącego Chrystusa, który swej Matce, równie nieruchomej, wkłada koronę na skronie. Teraz klęczy ona ze skrzyżowanemi ramionami w pokornym zachwycie, a Zbawiciel Ją błogosławi. Święci i aniołowie, grający na muzycznych narzędziach, patrzą na to z radosnem zdumieniem. Chcąc wyobrazić Zwiastowanie, artyści silą się, aby wyrazić lękliwe zakłopotanie Maryi i dziecinną gorliwość zwiastuna bożego. Nawet Boże Męki, które pierwej były istnemi monstrami, o niekształtnych, czarnych konturach i niezdarnem, zielonawo zabarwionem ciele

Chrystusowem, nabierają teraz uroku pełnego ekstazy i cichej melancholii. Niema uległość przemawia z oczu Zbawiciela. Jego najbliżsi stoją pogrążeni w skargach, lub smutnem zamyśleniu. Jeden z przyjaciół ciśnie ręce do piersi, drugi wyciąga je z wyrazem podziwu i uwielbienia, a inny zakrył twarz rękoma i zanosi się od płaczu.

Podobny rozwój wszczął się w Niemczech w wieku XIV. A może nawet ideały mistyków właśnie tutaj ujawniały się w najczystszym ucieleśnieniu, albowiem marzycielska i zdolna do zachwytów wrażliwość występuje o wiele silniej w duchu germańskim niż w duchu włoskim.

I w Niemczech—a zwłaszcza w Westfalii—powstawały przedtem ołtarze w sztywnym, stylu archaicznym. Postacie są nieruchome, wyraz twarzy bezduszny. Ściśle stylizowany rysunek obrzeża kształty. Oczy, nosy, brody, fałdy szat, skrzydła aniołów — wszystko, aczkolwiek malowane pendzlem, zdaje się raczej ułożonem z kostek kamiennych.

Szkoły praska i norymberska niezbyt daleko odbiegły od tego typu. W Pradze, która dzięki Karolowi IV stała się środowiskiem artystycznem, działał mistrz THEODORICH, stojący na szczycie doskonałości pod względem znamiennych właściwości stylu średniowiecznego. Wszystkie jego postacie tchną posępnym majestatem i twardą wyniosłością: głowy wielkie, spojrzenia groźne, szaty układające się uroczyście i sztywnie. U szkoły norymberskiej widać chęć przystosowania się do nowego ducha czasu. Jej dzieła mają

więcej miękkości niż obrazy prażan, lecz są małostkowe i oschłe. Zaprzepaszczono górną wzniosłość stylu średniowiecznego, a do wchłonięcia idei bezgranicznej miłości bożej, której nauczał św. Franciszek, skrzętne miasto handlowe nie mogło przecież na seryo dążyć.

Kolonia, święta, owiana poezyą odwiecznych dziejów Kolonia, gdzie w wiekach średnich powstał największy z tumów, stała się i dla malarstwa niemieckim Assyżem. Tutaj żyli w XIV. stuleciu wielcy mistycy: Albertus Magnus, Meister Eckard, Tauler von Strassburg i Suso, apostoł tej samej nauki, którą głosił we Włoszech św. Franciszek. Zwłaszcza w tym ostatnim znalazł seraficki Święty pokrewnego sobie duchem następcę. Całe jego życie było miłosnem bojowaniem, a jego cześć dla Matki Bożej przebierała charakter bezgranicznej żarliwości. Modli się do niej, aby raczyła być jego panią, bo jego młodzieńcze, ciche serce nie może żyć bez miłości. Do niej wzdycha nocą i wielbi ją rano. W maju, gdy inni chłopcy wyśpiewują piosenki dziewczętom, on ofiaruje swe pieśni Przeczystej Panience. Zwiduje mu się ucieleśniona, w długiej, białej szacie, z wieńcem róż na złocistych włosach; słyszy śpiewy, niby granie harf eolskich. Obrazy są to przełożone na malarstwo wizye mistyczne, jak kwiecie wiotkie, eteryczne sny zbożnych marzycieli, co się odsunęli od zgiełku ziemskiego. Marya, dotychczas surowa, wyniosła monarchini, staje się teraz uroczą dziewicą, wyposażoną wszystkiemi powabami młodości i otoczoną, jak jaka księżniczka orszakiem skromnych

panien służebnych. Małe sielanki, pełne słodyczy, zajmują miejsce dawniejszego szczytnego stylu monumentalnego.

Jako twórcę tego nowego kierunku uważano do niedawna mistrza WILHELMA. Jednakże okazało się z dokumentów opatrzonych datami, że między rokiem 1358 a 1372, to znaczy, kiedy Wilhelm von Herle działał, malarstwo kolońskie znajdowało się jeszcze na torach średniowiecznych. Twardo narysowane postacie o kanciastych ruchach i niekształtnych rękach zgoła nie są podobne do wątłych istot o wiotkiej, nieco pochylonej postawie, które stanowią charakterystyczny typ szkoły kolońskiej. Mistrzem tego nowego stylu stał się dopiero HERMAN WYNRICH VON WESEL, który po śmierci Wilhelma von Herle objął jego pracownię i między rokiem 1390 a 1413 przodował życiu artystycznemu w Kolonii. Od niego, a nie od mistrza Wilhelma, pochodzi słynny ołtarz Najświętszej Panny, który ze szczególniejszą wyrazistością świadczy o ocknieniu nowych prądów.

Nie wszystkie obrazy wyszły z pod jednej ręki. Nieokrzesane sceny passyjne w górnym rzędzie są zapewne robotą jakiegoś czeladnika, który pracował na starą modłę. Wynrich malował sześć obrazów środkowych, które z zachwycającą świeżością przedstawiają historyę dzieciństwa Chrystusowego. I jemu samemu niezbyt się wiodło, gdy później jął się porywać na motywy, pełne wrzenia i namiętności. Jego talent liryczny i po kobiecemu subtelny, tylko w cichych Madonnach i wiotkiej dziewiczości objawia się w całej

pełni. Nikłe, słabiuchne ciała jego dziew, ubranych w powiewne szaty, zanikają niemal całkowicie wobec wyrazu słodkich, czarnych oczu, promieniejących zaświatową tęsknotą do boskiego Oblubieńca. W zamyśleniu przechylają główki. Barki mają wąskie, a piersi płaskie. Szczupłe, wychudłe ramiona kończą się drobnemi, przejrzyście białemi rączętami. Nawet mężczyźni, aczkolwiek brodaci, zgoła nie mają cech krzepkiej męskości. Patrzą przed siebie z nieśmiałością, pokorą i rozmarzeniem dziecka. I przychodzą na myśl nauki mistyków, którzy zdrowe ciało uważali za najtrudniejszą przeszkodę w drodze do zbawienia. Lecz zarazem poczyna się rozumieć, że wszystkie zalety tej sztuki wynikają z tego dominowania strony duchowej nad stroną fizyczną. Tylko przez usuwanie wszelkiej cielesności na plan dalszy udało się Wynrichowi osięgać tę głębię uczucia, do której dążył, w doskonałej czystości i przejrzystości. „Typowe podobieństwo postaci, delikatny owal główek, bezsilna smukłość ciał — wszystko to ma na celu jeno wędrówkę w świat daleki, w świat uroczy i piękny, gdzie uczucia są miękkie i subtelne, do jakiegoś raju, gdzie żadna pospolitość, żaden rozdźwięk nie mącą wielkiej harmonii i muzyki sfer niebiańskich.“

„I to także mamy do zawdzięczenia naukom mistyków, że niekiedy, gwoli spotęgowania rajskiego nastroju obrazów, ukazuje się pejzaż. Jak we Włoszech św. Franciszek, tak w Niemczech Suso zdjął z przyrody klątwę, którą ją obarczyła przesadna żarliwość. Kwiaty, a zwłaszcza róże, rajskie ogrojce,

w których przechadza się Madonna, spotykamy często w jego wizyach.“ Raj przedstawia jako piękną łąkę, na której pachną lilie i roże, fiołki i konwalie, gdzie dniem i nocą rozbrzmiewają słodkie śpiewania szczygłów i słowików. Dlatego też i Wynrich z lubością przedstawia Madonnę wśród pól kwietnych, w otoczeniu wdzięcznych dziewic. Na jednym obrazie klęczy obok niej św. Katarzyna, ślubująca Dzieciątku Jezus, na drugim św. Agnieszka, igrająca z barankiem. Inne święte dziewice czytają drogocenne księgi, zabawiają się muzyką, uczą Jezusa gry na cytrze. A bywają tam i rycerze, smukli jak dziewczęta, którzy kroczą obok niewiast i romawiają z niemi układnie. Dookoła wszystko buja i zieleni się, wonieje i kwitnie. Dzieła tego rodzaju stanowią zakończenie średniowiecznego okresu sztuki niemieckiej. Jestto ostatnie echo, dobiegające z owego świata czystej harmonii, który św. Franciszek i Suso rozwarli.

3. Stworzenie stylu epickiego przez Giotta.

Wystąpienie św. Franciszka okazało się jeszcze o wiele owocniejszem w innym kierunku. Albowiem nie tylko pogłębił swemi kazaniami życie uczuciowe i w ten sposób przygotował podłoże pod owo liryczno-nastrojowe malarstwo, które zakwitło w Sienie i Kolonii. Opowiadając żywo doczesną działalność Zbawcy, przedstawiając Go jako czło-

wieka w otoczeniu innych ludzi, dostarczył też sztuce nowych motywów ze świętej legendy Chrystusowej. Roztoczyła się epopea, której piewcą mógł być także malarz. A zwłaszcza własny żywot Świętego wraz ze wszystkiemi poświęceniami i cudownemi wydarzeniami zachęcał do plastycznego obrazowania. Z epicką szerokością, w wielkich, monumentalnych obrazach jęto przedstawiać życie i czyny św. Franciszka.

A na płaszczyznach ściennych nie zbywało, bo gotyk włoski różnił się od północnego. Było zasadą, rozpinać wielkie łuki nad obszernemi przestrzeniami o nielicznych podporach. A ponieważ te nie rozczłonkowane płaszczyzny same przez się domagały się przystrajania malowidłami ściennemi, przeto malarstwo al fresco stało się dominującym czynnikiem w włoskiej twórczości artystycznej.

Legendy o św. Franciszku nie otoczyła nietykalnością żadna wiekami uświęcona tradycya. Artyści, wstępujący od wieków w ślady swych poprzedników, ograniczeni w swej twórczości do malowania Chrystusa i Maryi, u których każdy ruch, każdą falistość szaty określał przepis kościelny, uzyskali naraz w zakresie tego nowego tematu zupełną swobodę. Trzeba było wszystkie sceny kształtować na nowo wedle opowiadań zakonników, lub życiorysu, spisanego przez św. Bonawenturę. Zamiast nieruchomych wizerunków trzeba było odtwarzać życie, pełne ruchu, zdarzenia i czyny. Do opanowania tego rodzaju motywów nie wystarczała marzycielska tkliwość i mistyczna zaduma. Trzeba było wielkiej

męskiej zdolności kształtowania, swobodnej mocy twórczej, oraz odrobiny realizmu. Zamiast postaci niebiańskich, wiekuiście niezmiennych, po raz pierwszy przedmiotem odtwarzania staje się motyw realny, nieomal współczesny, przez co następuje zupełne zerwanie z tradycyą średniowieczną. Nie jest to więc dziełem przypadku, że do rozwiązania tego zagadnienia zostaje powołane miasto, które zgoła nie potrzebuje naruszać tradycyi, bo w epoce średniowiecznej stoi milcząco na uboczu: nie jest niem wieczysta Roma, ani dumna Wenecya, ni można Pisa, lecz młodociana Florencya, która podówczas, nowa i świeża, pełna sił niezużytych, jęła uczestniczyć w kulturze i sztuce włoskiej. Cicha, górska Siena i święta Kolonia, zdobywają się na najszlachetniejsze odtworzenie mistycznych ideałów T r e c e n t a, natomiast tutaj występuje w XIV. wieku wielki GIOTTO, który, jako realista i epik, godnie współzawodniczy z tymi mistykami i lirykami.

W kościele San Francesco w Assyżu, gdzie spoczywają zwłoki Świętego, po raz pierwszy okrył się chwałą. Giovanni Cimabue, któremu oddano dekoracyę kościoła, zabrał tego byłego pastucha wraz z innymi pomocnikami i powierzył mu samodzielne wykonanie obrazów, osnutych na tle legend o św. Franciszku, które zdobią ściany górnego kościoła. Giotto namalował je. A wyćwiczywszy swe siły na nowym temacie, wyzwoliwszy się przy pomocy nowoczesnego przedmiotu z pęt bizantynizmu, jął też na dawniejsze motywy patrzeć oczyma nowoczesnemi. Po

legendzie o św. Franciszku nastąpiło odtworzenie według nowej modły życia Chrystusowego, którem przyozdobił kaplicę Areny w Padwie. Powróciwszy jeszcze raz do Assyżu, wymalował trzy śluby zakonu Franciszkańskiego: Ubóstwo, Posłuszeństwo i Czystość, oraz Chwałę św. Franciszka, potem stwarzał w rozmaitych innych miastach — w Rzymie, Rawennie, Rimini i Neapolu — wielkie dzieła dziś już zniszczone, wreszcie w r. 1334 powrócił do Florencji, gdzie go mianowano budowniczym katedry i dzwonnicy i gdzie też jako malarz—zwłaszcza w nowo ukończonym kościele Franciszkańskim, Santa Croce—wsławił się rozległą działalnością. Umarł w trzy lata po swoim powrocie 8 stycznia 1337 r. Boccaccio pisał o nim w swym Dekameronie: „Giotto był tak wielkim geniuszem, iż nie było niczego w przyrodzie, czegoby nie odtworzył w ten sposób, że zdało się, że daje nietylko podobieństwo, lecz nawet rzecz samą.“ A Polizian w napisie na grobie takie słowa wkłada mu w usta: *Ille ego sum, per quem natura extincta revixit.*

Ludziom nowoczesnym ta pochwała naturalisty Giotta wydaje się zbyt przesadzoną. Kto przy ocenie jego dzieł będzie się posługiwał miarą realistyczną, zapożyczoną u stylu epok późniejszych, przed tym nie rozewrą się podwoje pracowni jego ducha.

Wprawdzie zdumiewa niekiedy zupełnie nowoczesnym naturalizmem, zwłaszcza, gdy chodzi o jaką nadzwyczajność lub egzotyczność. Wśród orszaku Trzech Króli w kościele w Assyżu istnieją przedziwne okazy rasy

mongolskiej ze spłaszczonymi nosami, żółto zabarwioną skórą i włosami czarnymi, jak heban. Również głowy Nubijczyków w kościele Santa Croce zadziwiają swą etnograficzną wiernością. Lecz już to samo, że zwracają uwagę, świadczy, jak nie często coś podobnego pojawia się u Giotta. Albowiem i on, jak wszyscy jego poprzednicy, miał pewien typ zdawkowy: owe twarde, jak z drzewa wyrzezane, nie indywidualne oblicza o wystających kościach policzkowych, oczach kształtu migdału i prostolinijnych nosach, tak zwanych greckich.

Na studyowanie nagości nie pozwalał jeszcze duch czasu. Dlatego wszędzie, gdzie występują postacie nieodziane, jak na Chrzcie Zbawiciela i na obrazach, przedstawiających Ukrzyżowanie, rysunek jest nader ogólnikowy.

W odtwarzaniu kostyumów zastosowywał niekiedy, jak np. na obrazie, przedstawiającym Pokłon Trzech Króli, mody współczesne. Lecz tylko u postaci, które mają reprezentować przeciwieństwo do figur z zakresu wierzeń wyłącznie chrześciańskich. Święci ukazują się w uroczystym stroju idealnym, który średniowiecze odziedziczyło po wiekach starożytnych. Mają na sobie togi, tuniki i sandały. Głowy są nie nakryte. W malowaniu zwierząt, tak samo jak w odtwarzaniu postaci ludzkich, daleko mu do wierności doskonałej. Pies, który na jednym z fresków paduańskich biegnie w podskokach obok św. Joachima, osioł, dźwigający tamże św. Józefa oraz trzy wielbłądy na obrazie, przedstawiającym Pokłon Króli w Assyżu, są pod wzglę-

dem naturalistycznego wykończenia chyba najdoskonalszemi dziełami, na jakie Giotto się zdobył w odtwarzaniu zwierząt. Owce, które jako były pastuch znać był powinien, są rysowane niezbyt poprawnie. Koń jest dla niego niezrozumiałą machiną.

Jeszcze dziwniejsze wrażenie wywierają jego tła. Domostwa, aczkolwiek wierne w szczegółach, nie stanowią w całości tła realistycznego. Są za małe, perspektywicznie w rysunku nieprawdziwe i niezgodne w stosunku do człowieka. Ludzie są często więksi od domów, przez siebie zamieszkiwanych. Jako pejzażysta nie wychodzi poza obręb zupełnej pierwotności. Krajobraz składa się u niego zazwyczaj z dziwacznie poszczerbionych, nagich skał, na których tu i owdzie wznosi się pień, okryty co najwyżej tuzinem liści, jak z blachy wykrojonych. Malownicze czynniki krajobrazu, jak rzeki, doliny, wzgórza i lasy, nie obchodziły go tak samo, jak innych mistrzów Trecenta. „Chcesz dobrze naszkicować góry, któreby wyglądały jak prawdziwe, to wybieraj wielkie, chropawe, nie wygładzone kamienie i rysuj je z natury.“ Ten przepis Cenniniego stanowi znamienne świadectwo, jak pojmowano przyrodę w epoce, kiedy jedno drzewo oznaczało las, a kilka głazów góry.

Nawet kolorytowi Giotta, aczkolwiek tak bardzo różni się przez swą świetlistość od jaskrawo barbarzyńskich barw bizantyńczyków, daleko do rzeczywistości. Podobnie jak niekiedy maluje konie czerwone, a drzewa błękitne, tak samo też nie udaje mu się, a nawet zgoła się na to nie sili, aby określić ma-

teryał, z jakiego się przedmioty składają i zaznaczać różnicę w traktowaniu architektury, szat lub ciała.

Lecz, chcąc zdać sobie sprawę z wielkości artysty, należy go porównywać z jego poprzednikami, a nie z jego następcami. Wtedy zastanowi przedewszystkiem pomnożenie bogactwa motywów, dokonane przez Giotta. Sztuka bizantyńska znała tylko prawidłową, na całą wieczność zakamieniałą spokojność bóstwa i przedstawiała ją w hieratycznej martwocie poza czasem i przestrzenią. Przedstawiania życia, drgającego ruchem, probowano tylko ubocznie i nieśmiało. Giotto pierwszy wprowadził do sztuki akcyę, pierwszy malował ruch, a nie spokój, zdarzenie, a nie wieczność. Stwarzając zamiast reprezentatywnych malowideł religijnych całe epopee i całe dramaty, stał się pierwszym historykiem sztuki chrześcijańskiej.

A jeżeli i nadal będziemy się oglądali na przeszłość, a nie na przyszłość, to wnet zrozumiemy, jakie mnóstwo technicznych sposobów musiał Giotto dopiero stwarzać, aby rzucić podwaliny pod ten nowy styl. Postacie nie posiadają naturalistycznej wierności, ale on pierwszy umiał malować ludzi w pełnym ruchu. Zwierzęta są w rysunku nieszczególne, ale on pierwszy wprowadził do swych fresków czworonogi i ptactwo, przysłuchujące się kazaniom św. Franciszka. Jego pejzaże są jeszcze symboliczne, lecz nagłym odruchem przeniósł postacie z bizantyńskiej bezprzestrzenności w określone, istniejące miejscowości, postawił je na ziemi wpośród wolnej

przyrody, zespolił je na placach i ulicach miejskich i kazał im nanowo żyć, oraz działać. A wreszcie wiele pozornych wykroczeń przeciw wierności w odtwarzaniu przyrody wynikało u niego raczej ze stylistycznych wymagań wielkiego stylu, niż z bezsilności. Swą rzeczywistą nieśmiertelną wielkość zawdzięcza niezachwianej pewności, z jaką ustalił prawidła stylu monumentalnego. Giotto jeszcze wiedział, o czem późniejsi malarze zapomnieli, że zadaniem malarstwa ściennego nie jest dążność do naturalistycznych efektów w kształtach i barwach, lecz że osięga ono w zupełności swój cel, nie wychodząc poza zakres ozdobnej dekoracyi płaskiej. I dlatego jeszcze w naszych czasach stał się punktem wyjścia dla Puvis de Chavannesa i innych. Gdy rozwój, przez całe setki lat zmierzający ku realizmowi, dobiegł wreszcie swęgo celu, okazało się tem wyraźniej, że Giotto przed sześciu wiekami już to posiadał, do czego my dzisiaj znów zdążamy. Cała jego twórczość rozwijała się w kierunku dekoratywnym, a nie naturalistycznym. I właśnie dlatego udało mu się sięgnąć do rdzenia sztuki dekoratywnej, że poświęcał nieraz dostępną dla siebie wierność naturalistyczną gwoli wywieraniu efektów monumentalnych.

Tajemnica jego sztuki tkwi w potężnych zarysach linii, w przejrzystym układzie grup, w ścisłem podporządkowaniu wszelkich szczegółów. Aby żadna małostkowość nie rozrywała płynności linii, wybiera typy o twarzach i postaciach prostych i jędrnych. Aby nic nie mąciło jasności opowiadania, pomija wszel-

kie malownicze figury dodatkowe i poprzestaje na zwięzłem, lakonicznem przetworzeniu duchowej treści tematu na wrażenie artystyczne. Ponieważ wzniosła szczytność stylu monumentalnego nie znosi nagłych zwrotów i niepewnych gestów, przeto stwarza sobie niezmienny język gestów, ktory, podobnie jak język książkowy, zawsze na określenie tych samych rzeczy posługuje się temi samemi słowami, i w ten sposób błyskawicznie objaśnia widza, co postacie mówią. Znaczące spojrzenie, lekki ruch ręki lub ciała, za którem idą luźno zwisające szaty, muszą wystarczyć na określenie dotyczącej osoby, na wyrażenie jej wzruszeń duchowych. Ponieważ malarstwo ścienne jest dlań jedynie dekoracyą płaską, przeto unika wszelkich efektów plastycznych, wszelkich iluzyi, dających wrażenie cielesności, tworzy podobnie jak Japończycy, u których również ciała ludzkie nie posiadają bryłowatości i nie rzucają cienia. Barwa musi się też nagiąć do celów dekoratywnych. Dlatego bez wahania odstępuje świadomie od rzeczywistości, ilekroć barwa, zgodna z prawdą, mogłaby mu zmącić jasną harmonię ogólną, zepsuć bladawy ton gobelinowy obrazu. Dalszą konsekwencyą było stylizowanie pejzażu. Pejzaż nie mógł występować samodzielnie, lecz stanowił tylko dopełnienie wielkich, zasadniczych linii figur. Dlatego artysta szkicuje go w formach najprostszych. I Giotto wiedział o tem, że ludzie nie mogą mieszkać w tak małych domach, że rośliny i drzewa nie rosną tak symetrycznie, że skały nie są takie schodkowate, ani

też nie wystrzelają w takie szpiczaste iglice. A jednak maluje je w ten sposób, bo oglądanie się na przyrodę oddaliłoby go od zamierzonego celu. Dając domy większe, byłby uczynił ze swych obrazów, zamiast dzieł monumentalnych, szkice architektoniczne, lub historyczne malowidła rodzajowe w stylu Gentile Belliniego. Nie ścinając skał na podobieństwo schodów, nie kreśląc ich tak szorstko i prostolinijnie, nie byłby w stanie tak wyraźnie rozgraniczyć planów, nie mógłby tak dokładnie rozdzielić różnych epizodów. Malując drzewa wiernie z przyrody, byłby wywołał dyssonans w stosunku do miąższych, prostolinijnych figur, a zarazem zatraciłby wyraz uroczystego nastroju, jaki właśnie wskutek owego stylizowania wywierają. Tylko wyrzekając się wszystkich drobiazgów, wszelkich naturalistycznych szczegółów, tylko upraszczając przyrodę, aby nabrała wyrazu, tem pierwotniejszego, zdołał w swych dziełach osięgnąć doskonałą zwartość, oraz sakramentalną wzniosłość, która znamionuje zarówno temat jak i styl sztuki dekoratywnej.

A twórcą tego stylu mógł być tylko taki męski, trzeźwy umysł, jak Giotto. Jestto osobliwością historyczną, a raczej psychologiczną, że wśród tej roztkliwionej generacyi żył człowiek, nie mający nic wspólnego z mistycyzmem. Chcąc poznać ten rys jego charakteru, wystarczy się przyjrzeć jego Madonnom. Jakże daleko odbiegają te dzieła od miękkości i mistycznej żarliwości Sieneńczyków i szkoły Kolońskiej! Wyziera z nich jak gdyby trzeźwość, jak gdyby szorstkość, pozbawiona wdzię-

ku, i niepoetyczna rzeczowość. Zamiast zdążać śladem innych do błogości, zaziemskiej, nadaje tematowi rysy realistyczno-rodzajowe. Dzieciątko wkłada palec do ust, igra z ptakiem, lub gramoli się Matce na kolana. O tej dwoistości świadczą też niektóre szczegóły z jego życia. Maluje apotezę ślubów franciszkańskich, lecz z góry oświadcza, że ubóstwo zgoła nie jest celem jego dążeń osobistych. Jest malarzem, a z niemniejszym powodzeniem zajmuje się budownictwem, najbardziej materyalnem ze wszystkich sztuk, które wcale nie wymaga wrażliwości i poprzestaje na rękodzielniczej sprawności, oraz obliczeniach matematycznych. Sięga po motywy z zaświatów mistycznych, a u współczesnych ma opinię bardzo rozsądnego człowieka. Jego sceptyczne poglądy i dowcipne szyderstwa dziwnie się nie zgadzają z istotą Świętego, którego żywot i czyny były głównym przedmiotem jego twórczości. A w sztuce jego przejawiają się rysy te same. Widać z niej, podobnie jak z dzieł Sieneńczyków, jaką głębię uczuciowości rozwarł św. Franciszek. Wszystkie porywy ludzkiego serca: gniew i pokorę, miłość i nienawiść, odwagę i wyrzeczenie się, interpretuje po mistrzowsku, lecz czyni to bez marzycielskich zachwytów mistycznych, z rozsądną rzeczowością. Jego sztuka jest jasna i przejrzysta, wypowiada się w okresach zwięzłych i lapidarnych, jak dowody matematyczne. Nie będąc marzycielem, ani poetą, lecz chłodnym, pozytywnym umysłem i potężnym pracownikiem o zdrowej, męskiej, daleko sięgającej

naturze, wytknął mimo to szlaki, którymi przez całe stulecie następne miała podążać sztuka włoska.

4. Malarstwo al fresco w późniejszem Trecento.

Gdy Giotto rozwiązał ręce malarstwu, wszczęła się w całych Włoszech ogromna działalność. We Florencyi kościół Santa Croce, gdzie Giotto stworzył swe ostatnie dzieła, nastręczał i dla młodszych obszerne pole do pracy. Równocześnie zabrano się do przyozdobienia kościoła Santa Maria Novella. Kolebka liryzmu i mistycyzmu, Siena, również dała się unieść epickiemu prądowi czasu i jęła przystrajać freskami swój Palazzo publico. W sennej, obumarłej Pisie otrzymuje Camposanto może najwspanialszy cykl obrazów, jaki wydała sztuka średniowieczna. W Padwie, gdzie pod wpływem dzieła Giotta w Arenie ocknął się zmysł sztuki monumentalnej, poczynają z kolei próbować swych sił miejscowi artyści w kościele San Antonio i w kaplicy San Giorgio.

Najwybitniejsze imiona są następujące: TADDEO GADDI, GIOTTINO, MASO DI BANCO, GIOVANNI DA MILANO, ANDREA ORCAGNA, AGNOLO GADDI, ANTONIO VENEZIANO, FRANCESCO DA VOLTERA i SPINELLO ARETINO; w Sienie: SIMONE MARTINO, LIPPO MEMMI, PIETRO i AMBRUOGIO LORENZETTI: w Padwie: ALTICHIERO DA ZEVIO i JA-

COPO D'AVANZO. Pisa, główna siedziba plastyki, nie miała nikogo, prócz FRANCESCA TRAINI i do wykonania wielkich robót zawezwała malarzy obcych.

Przedewszystkiem, idąc za przykładem Giotta, który malował życie Chrystusowe, legendy o św. Franciszku i Janie, jęto odtwarzać całą Biblię i wszystkie legendy o świętych. Zdarzenia ze Starego i Nowego Testamentu, oraz opowieści z Legenda aurea obrazowano w tym samym epickim, przejrzystym stylu, w jaki kazał św. Franciszek.

Potem jako możny czynnik jął oddziaływać na życie artystyczne zakon Dominikanów. Z mnichami żebrzącymi i prostaczkami z ludu połączyli się uczeni adwokaci kościoła, przedstawiciele zakonu, który za swe główne zadanie uważał naukowe formułowanie i ścisłe przestrzeganie czystości dogmatów religijnych. Ten duch, ściśle scholastyczny i zakrzepły w uczoności, przenika też sztukę która się rozwinęła pod opieką Dominikanów. W obrazach Franciszkanów alegorye zdarzają się tylko wyjątkowo, bo zazwyczaj przestrzegano prostego tonu legendowego; natomiast teraz objawia się dążność do sławienia w uczenie alegorycznych obrazach systemu i moralności św. Tomasza z Aquino, scholastycznego wodza Dominikanów. I podziw ogarnia, gdy się widzi, z jakiem uczuciem świętej grozy silili się malarze, aby te rzeczy, wyłącznie abstrakcyjne i dla zmysłów zaledwie dostępne, przełożyć na język sztuki. W słynnej Chwale św. Tomasza, malowanej przez Francesca Trai-

ni, miał artysta symbolicznie przedstawić duchowe wpływy, które z różnych stron działały na Świętego i od niego udzielały się wiernym. Traini uczynił to z pomocą skomplikowanego systemu promieni, które padają na św. Tomasza i zeń wychodzą. Cykl fresków w Kaplicy Hiszpańskiej kościoła Santa Maria Novella miał wyobrażać kulturalne znaczenie zakonu Dominikańskiego, jego system filozoficzny, oraz surowe powołanie przestrzegania prawdy. Widzimy przeto psy (D o m i n i c a n e s—psy Pańskie), leżące dookoła tronu Namiestnika Chrystusowego i gotowe na każde zawołanie rzucić się na wilki (kacerzy); a dalej zakonników, głoszących Słowo Boże, oraz grzeszne dusze, przez nich nawrócone i wchodzące do niebiosów. Podobnie jak ten obraz przedstawiał praktyczne zasługi zakonu, tak znów inny sławił jego działalność naukową. Św. Tomasz siedzi na gotyckim tronie, a u jego stóp leżą pokonani kacerze Arius, Averroes i Sabellius. Dalej stoją niewieście personifikacye nauk świeckich i duchownych. Jedna, dzierżąca miecz i kulę ziemską, ma oznaczać majestat, druga ze strzałą i łukiem wyobraża okropności wojny, trzecia z organami reprezentuje muzykę. Nadto na obrazie znajdują się jeszcze postacie męskie, przedstawiające alegorye różnych pojęć.

Podobne alegorye polityczne, rozpowszechnione po salach radzieckich i sądowych, pochodzą od Dantego, największego geniusza poetyckiego tej epoki. Określiwszy definicyę ideału życia państwowego, dostarczył Ambruogio Lorenzettiemu ze Sieny motywów do

fresków w Palazzo publico, które na poły obyczajowo, na poły alegorycznie, wyobrażają błogosławieństwa dobrych i okropności złych rządów.

Obok alegoryi pojawiły się motywy symboliczno - wizyonerskie, które swe powstanie zawdzięczają po części Dantemu, a po części obu zakonom. Albowiem za najlepszy sposób wstrząsania umysłów uważali kaznodzieje odwoływanie się na sąd ostateczny, raj i piekło. Braciszek Giacomino da Verona przedstawiał raj jako niebieski dwór monarszy. Patryarchowie i prorocy, przyodziani w szaty zielone, białe i błękitne, apostołowie, siedzący na złotych i srebrnych tronach, oraz męczennicy z różami we włosach, skupiają się dokoła Przedwiecznego i wiodą żywot, nie zamącony nigdy troską. Obok Chrystusa króluje Marya, piękna jak kwiat, a chóry anielskie sławią ją radosnymi hymnami i graniem harf. Piekło wygląda jak jakie miasto podziemne. Przerzynają je rzeki, ziejące trującymi wyziewami. Nad niem sklepi się metalowe niebo. Dyabli biją swe ofiary grubymi kijami. Z ich paszcz tryska ogień, wyją jak wilki i szczekają jak psy. Potem przyszedł Dante i ujął te idee w formy klasyczne. Nie tylko, że rozgraniczył świat zagrobowy na piekło, czyściec i niebo, lecz nawet oznaczył podział i stopniowanie różnych kar.

Artyści poszli wskazaną drogą i obok typowych malowideł, przedstawiających sąd ostateczny, które już poprzednio były w zwyczaju, jęli malować wielkie obrazy raju i pie-

kła. W dziełach tego rodzaju wyróżnił się przed innymi Orcagna i wielki nieznajomy z Camposanto w Pisie. Na bizantyńskich malowidłach, przedstawiających sąd ostateczny, zastygało wszystko w bezdusznem odrętwieniu, natomiast tutaj panuje żywość i dusza. Na obliczu Chrystusa widnieją ślady głębokiego wzruszenia. Madonna jest orędowniczką ludzkości. Apostołowie, pełni lęku i niepokoju, śledzą przebieg wypadków.—Piekło wyobraża przekrój podziemia górskiego w którem skalne ściany rozgraniczają różne klasy grzeszników. Straszliwa postać szatana jawi się pośrodku. Pod nim wrą płomienie. Okropną bezdeń wypełniają wszelkie rodzaje mąk.—Raj kipi błogością i weselem. Orcagna osięga tutaj nastrój nadziemski właśnie dla tego, że unika ruchu wszelkiego rodzaju, że maluje tylko młodzieńcze głowy i świetliste oczy, obrzucające widza promiennem spojrzeniem; nawet przeraźliwy akt Sądu nie jest zdolny naruszyć niebiańskiego spokoju błogosławionych.

Alegorye śmierci stanowią niejako wstęp do tych przedstawień bytu pozagrobowego. Głód i wojna nawiedziły podówczas ludy. Mór odbywał pochód tryumfalny po Europie. Zdało się, że kaźń Boża zawisła nad głowami i ludzkość przekonała się o prawdzie tej starej nauki, która zalecała człowiekowi, aby każdej chwili był gotów stanąć przed sędziowskim tronem Najwyższego. Wtedy to po wstał wiersz o trzech umarłych, którzy zastępują drogę trzem żyjącym z tem posępnem napomnieniem: „Czem wy jesteście, tem by-

liśmy my, czem my jesteśmy, tem będziecie wy.“ Jacopone tworzył swe pieśni, w których śmierć wszystko równającą przedstawiał jako straszliwą potęgę, sięgającą chyłkiem i niespodzianie po kwiecie żywota. Uzupełnieniem do tych poezyi jest Trionfo della morte na Camposanto pisańskiem, który wśród symbolicznych malowideł XIV. w. zda się najwybitniejszem. Albowiem jego twórca nie tylko w potężnem ujęciu idei, lecz także w obserwacyi przyrody wznosi się wysoko ponad poziom szkoły. Giotto poprzestawał w pejzażu na nagich skałach, natomiast tutaj po raz pierwszy pojawia się przyroda w szacie roślinności. Tak samo zdumiewa realistyczna śmiałość, z jaką nieznany mistrz maluje dębiące się konie, lub ułomności i kalectwa u gromadki żebraków.

Na ogół jeszcze w kilku innych dziełach niepodobna pominąć widocznych postępów stylistycznych, jakie poczyniono od czasów Giotta. Orcagna i Sieneńczycy dopełniają jego niedostatków w analizie psychologicznej. Giotto z dramatyczną wyrazistością kreślił porywy potężne; Orcagna prócz nich maluje także ciche, subtelniejsze uczucia, co tają się w milczeniu nawpół sennego życia. Tak samo Sieneńczycy nie zatracają nawet we freskach swych właściwości rodzimych i dzięku temu pod względem psychicznym górują nad Giottem. Zamiast energicznego wyrazu, w którym celuje mistrz florencki, przeważa u nich raczej miękka marzycielskość; zamiast surowej namiętności słodka tkliwość; zamiast dramatycznego patosu liryczna, wrażliwa delikatność.

Swemi realistycznemi tłami zwraca uwagę twórca fresków we florenckiej Capella Spagnuoli. Raz rysuje ogród owocowy i zaludnia go młodzieńcami, zrywającymi owoce i przechadzającymi się w cieniu. Innym razem odtwarza katedrę florencką ściśle według planu, nakreślonego przez współczesnych architektów. Jeszcze więcej na stronę realizmu przechylają się Paduańczycy. Giotto ustawiał obok siebie figury według zwykłego stylu reliefowego; oni silą się na rozwiązanie trudniejszych zagadnień perspektywicznych. Budowle w głębi mają poprawniejsze wymiary wielkości, postacie dalsze zmniejszają się zgodniej z wymaganiami perspektywy. Charaktery są też indywidualniejsze, więcej portretowo pojęte; obserwacya zwierząt nie ustępuje w niczem obserwacyi ludzi. Zwłaszcza woły, oraz ich spokojny, powolny chód rysują ze zdumiewającą dokładnością. Nawet nagość, pojawiająca się niekiedy w scenach męczeństw, świadczy o niejakiej znajomości przyrody.

Mimo to o rzeczywistym rozwoju w kierunku realistycznym nie może być mowy. Wprawdzie wiemy, że do jednego z uczni Giotta, niejakiego Stefano, wskutek jego naturalistycznego stylu przylgnął przydomek „małpa przyrody;“ lecz ten szczegół jest równie względnej wartości, jak sąd, o naturalizmie Giotta, wygłoszony przez Boccaccia. Słuszniej zapatruje się na stan rzeczy komentator Dantego, Benvenuto da Imola; w r. 1376, a więc w 40 lat po śmierci Giotta, przy wierszach Dantego, w których poeta powiada, że Giotto wodzi rej w malarstwie, kładzie

następujący dopisek: „a trzeba pamiętać, że wodzi rej dotychczas, bo od tego czasu nie pojawił się nikt większy.“ W wiekach średnich króluje styl bizantyński, w wieku XIV. włada styl Giotta. Rozwój objawiał się w rozszerzeniu dziedziny motywów, a nie w pomnożeniu zasobów technicznych, nagromadzonych przez Giotta. Formy, stworzone przez mistrza, służą malarzom do przetwarzania całej duchowej treści epoki na dzieła sztuki. Rzucają się na najciemniejsze alegorye, na najfantastyczniejsze wyobrażenia bytu pozagrobowego, silą się, aby w abecadło formy, ustalone przez Giotta, wtłoczyć nieskończoność idei, ruszających z posad bryłę świata. Całe malarstwo — jak w Niemczech za czasów Corneliusa — było produktem epoki o charakterze wybitnie literackim; wielcy myśliciele i poeci: Dante i Petrarka, władali państwem dusz i oni to sprawili, że artyści uważali się nie za malarzy, lecz za poetów swych dzieł.

II. Przekwit stylu średniowiecznego w Quattrocento.

5. Walka starego ducha czasu z nowym.

Reakcya przeciw malarstwu myślowemu uczni Giotta była koniecznością nieuniknioną. Malarstwo musiało stanąć o własnych siłach, zamiast wciąż się opierać na kaznodziejach i poetach. Zamiast illustrować uczoność, musiało się stać panem we własnym domu. Ten przewrót dokonał się w wieku XV. Przestały się pojawiać owe tryumfy czystości, ubóstwa, kościoła wojującego; owe alegorye dobrych i złych rządów, jaki malowali malarze ideowi. Zamiast wyobrażeń dogmatyczno-dydaktycznych, zamiast kompozycyi literackich jęły powstawać obrazy, usprawiedliwiające same przez się swe istnienie. Artyści już nie snują wyłącznie z wyobraźni, lecz obserwują, już malują przedmioty, a nie myśli. Przeto w. XV. jest okresem powolnego zdobywania świata widomego, a wraz z niem idzie ręka w rękę stopniowe wykształcenie techniki.

Na te tory skierował też malarstwo wielki przewrót w kulturze, który się dokonał w początkach Quattrocenta. Kultura średniowieczna była do rdzenia kulturą kościelną. Kościół regulował stosunki międzynarodowe, kształcił ludy w rzeczach praktycznych i nauczał je w duchownych. Zwolna wyzwoliła się ludzkość z pod tej opieki. Jedność świadomości średniowiecznej rozprysła się na szczęty. Myśl i zmysły jęły zrywać pęta ascetyzmu i ślepego posłuszeństwa, jęły wołać o swe prawa. Zamiast chrześciańskiej pokory występuje poczucie osobistej siły. Człowiek, nie zadowalniając się obietnicą życia wiecznego, poczyna się urządzać na ziemi, poczyna kiełznać moce i tajnie wszechświata. Następuje odkrycie nowych części świata, oraz nader ważne wynalazki we wszystkich dziedzinach przemysłu i rękodzielnictwa. Wiadomo, że pod naciskiem nowych pojęć budzi się potrzeba zupełnego przekształcenia wiedzy. Wiadomo również, jaki olbrzymi wpływ wywarł zanik ideałów średniowiecznych na zewnętrzne ukształtowanie życia. Zdało się, jak gdyby człowiekowi rozstąpiła się nagle ziemia pod nogami. Wszystkie tradycye, które dotychczas obowiązywały, zachwiały się w swych podstawach. Rozwierają się wszystkie bezdnie serca ludzkiego. Przedtem istnienie doczesne pojmowano tylko jako przygotowanie do życia wiecznego, teraz celem dążeń staje się byt ziemski. Przedtem przywdziewano włosiennice i posypywano głowy popiołem, teraz budzi się chętka do uroczystości i turniejów, do maskarad i balów, do

zbytkownych uczt i zbytkownych strojów. Ze wskrzeszeniem zmysłowości idzie w parze bunt przeciw ustrojowi społecznemu i życiu rodzinnemu. Pojawiają się pisarze, którzy z iście nowoczesnym sceptycyzmem stawiają pod pręgierz śmiechu i szyderstwa moralność scholastyczną. Wszędzie tworzą się nowe państwa. Tu monarchie despotyczne, w których przewodzi ten, kto przemocą i postrachem potrafił zagarnąć władzę, kto przemocą i postrachem umiał się przy niej utrzymać; tam znów republiki miejskie, wydane na łup najdzikszych walk partyjnych, a jednak mimo to kwitnące dzięki wolnemu, zapobiegliwemu mieszczaństwu.

Sztuka bieży zawsze równolegle do pojęć powszechnych, do kultury i obyczajów. Jest niejako zwierciadłem, streszczoną kroniką swej epoki. Dlatego też i w niej zanikają dążności zaświatowe, a jawią się doczesne. I w obrazach przebłyska rozkosz istnienia. Wiek XIV. wnikał w tajnie życia duchowego, wiek XV. zagarnia świat widomy. Podobnie jak handel i żegluga odkryły nowe światy, tak malarstwo odkrywa życie. Przestaje dążyć do rozbudzania tęsknot pobożnych i uczuć religijnych, a zmierza do odźwierciedlania przepychu tudzież piękności świata ziemskiego.

Lecz temu zadaniu nie mogły sprostać techniczne zdobycze Trecenta. Po pogłębieniu treści, dokonanem przez wiek XIV. musiało nastąpić wydoskonalenie techniki malarskiej. Malarstwo Trecenta, wciągnięte w wir zagadnień myślowych i dydaktycznych, nie poczyniło postępów stylistycznych. natomiast

sztuka Quattrocenta, aczkolwiek uboższa w motywy, roztacza ogromne bogactwo zdobyczy wyłącznie artystycznych. Nie tylko w rozkoszowaniu się światem są malarze prawdziwemi dziećmi swej epoki. Jako pionierowie techniki, są również godnymi współzawodnikami Kolumba i Guttenberga. Dopiero na podstawie, stworzonej przez Quattrocento, mogło się dźwignąć malarstwo nowoczesne.

Lecz przewrót nie odbył się nagle i pospiesznie. Nazbyt różnorodne dążenia krzyżowały się w tem wielkiem stuleciu, aby je można nazwać en bloc wiekiem realizmu. Prąd materyalistyczny, skierowany ku zdobyciu świata doczesnego, był tylko jednym czynnikiem wielkiego ruchu kulturalnego. Nie trzeba sobie wyobrażać, iż ludzkość istotnie wyzuła się za jednym zamachem ze wszystkich tęsknot zaziemskich, że wszystkie wołania uczucia naraz zamilkły. Nie, nauka o nędzy tego świata, o znikomości wszystkiego, co ziemskie, o tem, że wiara jest jedyną ostoją, wciąż jeszcze znajdowała natchnionych apostołów. Tuż u progu stulecia stoi przedziwna postać św. Katarzyny Sieneńskiej. Później występuje Fra Giovanni Dominici i św. Antoni, który swemi kazaniami i pismami wywołał, zwłaszcza wśród kobiet, ponowną ekstazę religijną. W. XV. jest widownią pasowania się dwóch prądów: idei mistycznych dogasającego średniowiecza z rozkoszą poznawania świata, właściwą duchowi nowoczesnemu. Równie dwoisty prąd nurtuje malarstwo. Naprzeciw realistów, poszukujących w ciężkim trudzie prawdy oczywistej,

stoją inni, silący się rozpiąć mosty między postępami nowatorów a duchem średniowiecznym. Zgoła nie gardzą zdobyczami technicznemi swych rówieśnych. Lecz nie chcą się też wyrzec spuścizny po średniowieczu. Ciało wciąż jeszcze jest naczyniem, zawierającym duszę, ziemską powłoką, w której się kryje niebiański motyl. Zachwycają serce i duszę, a nie oczy, jak to czynią realiści. Nawet zewnętrznie różnią się ich dzieła pewnym rysem archaicznym od obrazów realistycznych. W. XV. usunął tła złote, wprowadzając natomiast środowiska naturalne, gdy tymczasem właściwie dopiero ci mistrze, wysubtelniając środki, przekazane im przez wieki średnie, wtajemniczyli się dokładnie w czar nastrojowy złota. A nawet już się nie zadowalniają tłem złotem i złotymi ornamentami, które wszędzie znajdują zastosowanie. Niektóre przedmioty, jak klucze św. Piotra oraz drogocenne kamienie w koronie Matki Boskiej, rzeźbią wypukło i przez to nadają swym obrazom wyraz uroczystego, archaicznego przepychu. Jeszcze około 1430 r. te żywioły postępowe i zachowawcze są najzupełniej obok siebie równouprawnione.

6. Bizantynizm i mistyka.

Najkonserwatywniejszem miastem nie tylko Włoch, lecz i Europy, była Wenecya. Wenecya uważała się za córę Bizancyum. Wschód był źródłem jej potęgi. Obyczaje były oryentalne. Haremowe życie kobiet, handel niewolnikami i strój — to jak gdyby

oryentalna oaza na gruncie zachodnim. I ustrój państwowy, aczkolwiek z nazwania republikański, był bizantyńskim. Albowiem władzę dzierżyły w swych rękach nieliczne prastare rody arystokratyczne. Te zarówno w życiu, jak i w sztuce wyznawały zasady konserwatywne. Uroczysta powaga i surowa wyniosłość stylu bizantyńskiego, jego łączność z ustalonemi, tradycyjnemi formami, godziły się o wiele lepiej z pojęciami zachowawczemi, niż sztuka, szukająca nowych dróg. Co stare, to dobre. Quieta non movere.

Ale też i przepych barw, oraz jaskrawy połysk malarstwa bizantyńskiego odpowiadały smakowi weneckiemu. Czarowne położenie Wenecyi, a nadto jaskrawe, połyskliwe przedmioty, przywożone ze Wschodu: perskie dywany, drogocenne kamienie i skrzące klejnoty ze złota—to wszystko przyzwyczaiło oczy Wenecyan do najsilniejszych efektów barwnych. Ściany kościoła św. Marka są wyłożone różnokolorowym marmurem, świetne mozaiki zdobią wszystkie sklepienia. Ten uroczysty blask złota, ten surowy przepych mozaik w San Marco jeszcze w XV. w. uchodzi za szczyt doskonałości. Podobnej świetności barw domagano się też od obrazów. Żądano silnych, jaskrawych efektów, skrawych lśnień złota i drogich kamieni, oraz surowych postaci, otoczonych arabeskami bujnych ornamentów i wybłyskujących uroczyście z tajemnych głębi złotego tła. Takie efekty mogło osięgnąć tylko malarstwo bizantyńskie. Tylko ono swą sztywną ceremonialnością zadowalniało konserwatywne umysły, tylko ono

swą promienną świetnością barw zaspokajało smak artystyczny Wenecyan.

JACOPO DEL FiORE i MICHELE GIAMBONO byli jeszcze w XV. stuleciu godnymi reprezentantami tego stylu. Święci, kapiący od złota, chude postacie o ciężkich konturach, ukazują się na ich obrazach wpośród barbarzyńskiej architektury, tchnącej przeraźliwym, odurzającym przepychem. Archimandryci i patryarchowie o długich, białych brodach, surowi jak sędziowie, wznoszą ramiona, przyodziane złotogłowiem, aby zlać błogosławieństwa na wiernych, co przed nimi upadli na kolana. Jeszcze około 1430 r. żył w jednem z miast włoskich zimny, wyniosły duch bizantynizmu i kwitła tak straszliwie jałowa, lecz zarazem tak potężna sztuka, która w swej posępnej martwocie odźwierciadla całe poczucie potęgi, przenikające prastary, wielki, średniowieczny kościół. Jeszcze około 1430 r. powstają obrazy, które zgoła nie mówią że już dwa wieki temu żył i kazał św. Franciszek z Assyżu.

Nie tylko bizantynizm, lecz i mistyka rozkwita w XV. stuleciu jeszcze raz wonnem kwieciem. Występuje cały szereg mistrzów, którzy owe mistyczne wizye nieba na ziemi, śnione niegdyś przez Duccia, Lorenziettiego i Wynricha, malują niemal jeszcze wdzięczniej i subtelniej, niż to czynili ich poprzednicy przy pomocy swej nieudolnej techniki. Ci artyści ulegają już poniekąd nowemu duchowi czasu. Wbrew stuleciu zakonów żebraczych, którem było Trecento, rozkoszują się barwistą świetnością tego świa-

ta. Przystrajają niebian we wszystko, co raduje możnych tej ziemi, w ozdobne wyroby złotnicze, w klejnoty i perły. Zwłaszcza Pokłon Trzech Króli staje się ulubionym tematem, bo daje sposobność do przedstawiania motywu biblijnego, a zarazem majestatu ziemskiego, do ukazania kornej czołobitności, a zarazem dworskiej okazałości. W pejzażu również przewyższają swych poprzedników. Zarośla różane, kwietne łąki i pstre ptactwo, śpiewające pośród arabeskowych splotów, ma się przyczyniać do spotęgowania nastroju rajskiego obrazów. Nawet ze środkami technicznymi swych przeciwników poczynają się nieśmiało zapoznawać. Lecz nie gwoli nabyciu większej sprawności rzemieślniczej; oni z pomocą tych ulepszeń dążą jeno do tem czystszego odtwarzania istoty sztuki Trecenta, która wyposażyła ją zdolnością istnienia, która uczyniła ją wieczną i nie przemijającą. Marzyciele, pozbawieni bystrości spostrzegawczej, artyści, obdarzeni wrażliwością, a nie zimnym umysłem badawczym, posługują się nowymi sposobami technicznymi jeno poto, aby znów sięgnąć do wielkiego skarbca Trecenta po klejnoty uczuciowości, żarliwości i miłości, które ujawnił duch mistycyzmu.

Święta Kolonia, ojczyzna Susa, jeszcze w r. 1450 trzyma się wiernie stylu, stworzonego ongi przez Hermana Wynricha. A jednak, przypatrując się obrazom STEFANA LOCHNERA, który między 1442 a 1451 r. wodził rej w życiu artystycznem Kolonii, a zwłaszcza jego słynnemu obrazowi w katedrze, uchodzącemu za koronę twórczości tego ar-

tysty, dostrzega się łacno jak gdyby trwożliwe wtargnięcie pierwiastków świeckich. Eteryczność, ziemskie roztapianie się w niebieskim Zbawcy już nie jest celem jedynym. „Ciała już nie są takie wątłe, głowy okrąglejsze, ręce i ramiona nie tak chude, jak na obrazach dawniejszych. Stopy, które poprzednio zaledwo śmiały dotykać ziemi, wspierają się teraz na niej z całej siły. W głowach kobiecych zaznacza się raczej wdzięk i figlarność, niż dziewiczość i nieśmiałość. Ubiór, dotychczas zupełnie idealny, opływający w ciężkich falach ciało, zbliża się więcej do stroju zwykłego.“ Poznajemy w nim malarza, który z dziecinną radością gromadzi wszystkie blaski i lśnienia, aby niemi przystroić swych świętych. Lecz mimo to niema zasadniczej różnicy między jego obrazami, a dziełami Wynricha. Te postacie cechuje również niewinność, czar miłosny i nadziemska słodycz dawniejszego mistrza. Lochner, podobnie jak Wynrich, tylko wtedy jest w swoim żywiole, gdy, pomijając męczeństwa i posępny tragizm, wybiera motywy, tchnące pobożnością i pokorą, gdy odtwarza sielankowe uroki i ujmującą łagodność.

Piękna Madonna, znajdująca się w muzeum arcybiskupiem w Kolonii, powstała widocznie wcześniej, niż obraz z katedry. Postać Maryi ma wątłą smukłość epoki dawniejszej. Szczupłe ramiona, drobne ręce, wąskość piersi, pochylona postawa, oraz dziewczęca delikatność Dzieciątka Jezus, które w swej koszulce wygląda napoły jak niemowlę, napoły jak Zbawca, są pokrewne manie-

rze Hermana Wynricha. Tylko głowa Madonny ze starannie przedzielonymi włosami, które oplata sznur pereł, oraz duża agrafa na Jej płaszczu, świadczą o różnicy czasu, zachodzącej między Wynrichem a Lochnerem. Podobnie maluje Lochner Madonnę Wśród Róż ów stary, od czasów Wynricha tak ulubiony temat. Dwaj aniołowie unoszą zasłonę, a poza nią ukazuje się otwarte niebo w powodzi promienistych blasków. Dzieciątko Jezus spoczywa w monarszej postawie na łonie Maryi, siedzącej na miedzy pośród łąk. Skroń jej zdobi królewska korona. Aniołki przygrywają ku jej chwale, inne podają Chrysowi owoce i zrywają dlań kwiaty z krzewu różanego, z którego rozlega się śpiew ptasząt. Marzycielska tęsknota, niebiański spokój Trecenta jawi się jeszcze w dziełach Lochnera, jak zwiewne tchnienie lub dźwięk, idący z zaświata.

A ton, z niego poczęty, nie zamilkł ze śmiercią Lochnera, lecz rozlegał się po krainach jak uroczyste granie dzwonów. Owe ulubione motywy Stefana Lochnera: czyste Madonny w ogrojcach rajskich, gdzie śpiewają aniołowie i świegota ptactwo — zaniósł jeden z jego uczni do Wenecyi. W twórczości weneckiej następnego okresu kojarzy się posępny majestat Bizantyńczyków z kolońską subtelnością i mistycznem namaszczeniem. Prawdopodobnie i VIVARINI nie byłby się wyzwolił z pęt bizantynizmu, gdyby w r. 1440 nie był wystąpił ANTONIO z MURANO i JOHANNES de ALEMANNIA. Ten ostatni był, jak się zdaje, Kolończykiem, który

wędrując po świecie, zabłąkał się do Wenecyi. Owocem wspólnej pracy obu artystów był szereg obrazów, które dają nastrój uroczysty, lecz zarazem tchną świeżością młodzieńczą. Nadmiar jaskrawych złocistości i tutaj włada niepodzielnie. Wszystkie figury kapią od złota i drogich kamieni, jak książęta z bajek. Plastycznie rzezane złote ornamenty i staroświeckie ramy o ostrych, gotyckich szczytach, oplecione kwiatami i arabeskami, dopełniają wrażenia oryentalnego przepychu, wiejącego z obrazów, jak rozgłośna melodya hymnu. Lecz zarazem przenika je jeszcze coś innego: żywe tchnienie krajobrazu i duszy. Miejscowość, wśród której stoi tron Madonny, ma, podobnie jak na obrazach niemieckich, charakter cichego, odległego ogrojca rajskiego, zamieszkałego przez pstre ptaszęta. Na dawniejszych obrazach postacie, wzorowane według skamieniałych typów z mozaik, były stare jak mumie; natomiast teraz przejawia się w ich rysach jak gdyby młodzieńczy wdzięk, czysta zaduma i słodka pokora Stefana Lochnera. Artyści, zadowalniający się z początku reprezentatywnymi wizerunkami świętych, jęli się później tematów bardziej epickich. Na obrazie Antonia z Murano, przedstawiającym Pokłon Trzech Króli, wszystko jest wykonane plastycznie: nimby i korony, broń i bramowanie szat, błyskotki i narzędzia, a nawet uprząż końska i ostrogi jeźdźców. Lecz wątłe postacie młodzieńcze czarują też cichą łagodnością i ujmującą gracyą. Miękkość kolońska skojarzyła się ze znamiennymi rysami sztuki bizantyńskiej.

A może raczej należałoby mówić o wpływach umbryjskich, niż o właściwościach kolońskich? Dziwnie się tutaj krzyżują prądy. Gdy powstawały dzieła Murańczyków, pracował też w Wenecyi pewien artysta umbryjski, którego sztukę z twórczością Lochnera łączy węzeł zastanawiająco blizkiego pokrewieństwa duchowego. Dotychczas wyłącznem zadaniem malarstwa weneckiego było przyozdabianie domów bożych; lecz w r. 1419 władze weneckie powzięły też zamiar wspaniałego przystrojenia pałacu dożów. Wielkie obrazy miały opiewać pełną chwały przeszłość Wenecyi, miały sławić owe pośrednictwo, którego to małe, lecz możne państewko podjęło się niegdyś w sporze cesarza Fryderyka Barbarossy z papieżem Aleksandrem III. Temu zadaniu nie mogło sprostać malarstwo bizantyńskie. Powołano przeto GENTILEGO DA FABRIANO, który wprawdzie był zwolennikiem nowej sztuki, lecz nie należał do przewrotowców i dochował czci dla starych tradycyi.

Mieszkańcy okolic górskich są więcej przywiązani do swych tradycyi, niż ludność wielkomiejska. Podobnie jak górska Siena przez całe stulecie nie odstąpiła od zasad, głoszonych przez Duccia, tak samo cicha kraina Umbryi, w której dolinach nauczał niegdyś św. Franciszek, stawiała zawzięty opór nowemu duchowi czasu. U pierwszych malarzy umbryjskich, ALEGRETTA NUZI i OTTAVIANA NELLI styl Trecenta objawia się w subtelnej, trwożnej gracyi, i Gentile święcił tryumfy, gdy przeszczepił umbryjskie kanony sztuki z prowincyonalnego zacisza swej oj-

czyzny na grunt wielkomiejski, gdy przeniósł je z cichych kościołków zapadłych mieścin do okazałych komnat pałaców weneckich.

Pokłon Trzech Króli, namalowany w r. 1423 dla P. Strozziego, z pomiędzy jego obrazów jest najsłynniejszy. To dzieło tchnie całą pełnią uroku młodzieńczego i legendowego nastroju Quattrocenta. Gentile jest nowatorem. Epicka szerokość w odtwarzaniu całości tak samo odpowiada wymaganiom realistów, jak subtelne poczucie pejzażu, które snadź kierowało jego ręką, gdy rozsiewał po ziemi drobne, barwne kwiecie. Lecz realizm nie zabił w nim poezyi. Te, tak starannie wykończone, szczegóły owiewa nieopisany urok młodości i gracyi. Nawet złote ozdoby i staroświeckie ramy o gotyckich szczytach potęgują nastrój bajeczny. Michał Anioł powiedział o nim: aveva la mano simile al nome*) i ta gentilezza, ten pierzchliwy wdzięk czaruje jeszcze po tylu stuleciach.

Nawet w tak wielkiem mieście, jak Florencya, istniał zaciszny, samotny klasztor, o którego mury rozbijały się napróżno fale nowych prądów. Tym klasztorem był dominikański konwent San Marco, gdzie tworzył błogosławiony FRA GIOVANNI DA FIESOLE; nie był to artysta głęboki, raczej wielkie dziecko, a jednak z pośród tych wszystkich epigonów średniowiecza jest on postacią najsympatyczniejszą. Już to samo, że nie pocho-

*) Miał rękę, podobną do imienia. (Przypisek tłomacza).

dził z wielkiego miasta, lecz z małej wioszczyny, Vicchio, oraz, że do 50 roku życia przebywał zdala od wiru wielkomiejskiego, w odległych miasteczkach górskich, Cortonie i Fiesole, nie jest bez znaczenia przy analizie jego stylu. Człowiek, który dopiero w 50 roku życia przybywa do Florencyi, nie mógł tam, nawet, gdyby chciał, zmienić swej indywidualności. Jego gwiazdą przewodnią nie byli artyści współcześni, lecz dzieła minionej epoki, a zwłaszcza Orcagni. Źródła jego twórczości biły w wiekach średnich. W Santa Croce i Santa Maria Novella przejął się tak głęboko pojęciami Trecenta, iż realistyczne nowinki epoki nie wywierały nań żadnego wpływu.

Wprawdzie i Fiesole jest poniekąd nowatorem. Wzrok jego lubował się pejzażem. Wdzięczne kształty gór służyły mu niekiedy za tło. Rozkoszował się malowaniem łąk we wiosennej krasie bujającego kwiecia. Zapoznał się też potrosze z perspektywą, a na jego obrazach wyłaniają się czasami głowy, wzorowane na modelach żywych. Lecz te szczegóły nie określają charakteru jego twórczości, która swem subtelnem przeduchowieniem przypomina najzupełniej Trecento, lub nawet Stefana Lochnera, najwdzięczniejszego z pośród artystów niemieckich. Skala odczuwania jest u niego, podobnie jak u Lochnera, niezbyt rozległa. Był tak dobrym, że nie mógł pojąć złego. Podobnie jak Walter von der Vogelweide wydaje się komicznym, gdy sili się na klątwy, tak samo diabliki Fra Angelica są to istoty zgoła niegroźne, które po-

przestają na szczypaniu i szturchaniu, a nawet te niewinne figle płatają tak dobrodusznie, jak gdyby się wstydziły własnego rzemiosła. Jego obrazy, przedstawiające męczeństwa, wywierają wrażenie, jak gdyby chłopcy poprzebierali się za męczenników i katów. Równie nie po męsku wyglądają jego brodaci mężczyźni, którzy płaczą, jak kobiety. Lecz gdy nie wychodzi poza swój zakres, gdy maluje uczucia, pełne słodyczy i łagodności, gdy przedstawia cichą, serdeczną radość, błogi zachwyt, lub miękką żałość—wtedy jego obrazy są jako ciche modlitwy dziecięce. A do tego świata aniołów, który jest także jego światem, dobiera też barwy odpowiednio przyciszone, różowe, jasne i kojące: świątły błękit, weselną czerwień, płowość, co prześwieca jak miód, złoto, co jak promienna światłość niebieska jarzy się wokół nieziemskich postaci.

Jemu zawdzięcza klasztor San Marco, że stał się najuroczystszym ze wszystkich klasztorów na ziemi. Nawet wpośród zamętu galeryi zapomina się przed obrazami Fiesolego o całym świecie: czy to maluje Najświętszą Pannę, gdy zmieszana i drżąca słucha zwiastowania anielskiego; czy też możnych, cudzoziemskich króli, którzy z taką bezgraniczną pokorą wielbią Dzieciątko Jezus; czy uczni, gdy, padłszy na kolana, spożywają, pełni wdzięczności i zachwytu, z rąk Zbawiciela Chleb Żywota; czy radość Pana, gdy widzi ich u stóp krzyża, pogrążonych w melancholicznej zadumie; czy jasnowłose aniołki, co graniem i śpiewaniem święcą Koronacyę Przeczystej Dziewicy; czy wreszcie wybranych, co

uwieńczeni różami białemi i purpurowemi, zmierzają w uroczystym korowodzie do raju. Ten obraz—znajdujący się obecnie w Berlinie — jest może najpiękniejszy z jego dzieł. Po nim malowały niebo tysiące innych artystów, rozporządzających techniką o wiele doskonalszą; a jednak w żadnym innym raju nie byłoby tak dobrze, jak w raju Fiesolego, gdzie wiecznie jest święto, gdzie dziecko odzyskuje swe zabawki, przyjaciel przyjaciela, a kochanek umiłowaną. Ci święci, co ze zdumieniem dzieci, zebranych dokoła choinki wigilijnej, przyglądają się wspaniałości niebiosów, te mistyczne korowody na rozkwieconych murawach, to falowanie delikatnych ciałek, które ulatują tem melodyjniej i eterycznej, im są bliżej swej ojczyzny niebieskiej — to wszystko mieści w sobie nieprzebrane skarby poezyi.

Nawet w Rzymie, gdzie pod koniec życia przyozdabiał jeszcze freskami kaplicę papieża Mikołaja V., przeszedłszy Stanze Rafaela, staje przed dziełami Fiesolego z pobożnem skupieniem. Wprawdzie tutaj, idąc za przykładem swych uczni, nastroił się nieco nowocześniej. Wyrzekł się wszelkich archaizmów, wszelkich złocistości. Budowle, rysowane zgodnie z wymaganiami perspektywy, zapełniają tło. Lecz wrodzona słodycz mistrza nie poniosła uszczerbku wskutek tych ustępstw, poczynionych nowemu duchowi czasu. Dawniejsza serdeczność, świątobliwa spokojność i wytworność smaku nie opuściły go do ostatniej chwili. A to, że dzieła Fiesolego czarują nawet w Watykanie, nawet w sąsiedztwie

Rafaela, dowodzi jeno prawdy, o której późniejsze wieki często zapominały: że tylko dusza przemawia do duszy. Tylko dusza jest nieśmiertelna, a nie ciało.

7. Koniec stylu monumentalnego.

Poza murami cichego klasztoru San Marco takie miasto, jak Florencya, zgoła nie przedstawiało wdzięcznego podłoża pod posiewy mistyczne. Już to samo, że Fiesole, który był dominikaninem, skłaniał się ku mistycyzmowi, a nie ku scholastyce, świadczy znamiennie o nurtującym postępie. Florencya była gruntem, na którym w XIV. wieku wyrosła męska, realistyczna sztuka Giotta. A teraz znowu wydała artystę, który od Fiesolego różni się podobnie, jak w XIV. stuleciu monumentalny, surowy Giotto od marzycielskich, miękkich Sieneńczyków. Tym artystą był Masaccio. Gdyby Giotto był odżył i jął się pracy w tym samym punkcie, w którym mu ją śmierć przerwała,—to twórczość jego szłaby ręka w rękę z twórczością Masaccia. Masolino i on przewodzą szkole Giotta w pierwszej połowie XV. w.

MASOLINO już przez to samo, że był uczniem Starniny, należy do szkoły Giotta.

Jeno żywsze poczucie rzeczywistości, nie tak twardy rysunek głów i nieco mniej sztywności w ruchach, odróżniają jego freski w kościele San Clemente w Rzymie od dzieł innych giottistów. Postacie tchną czystością i niewinnością, sposób przedstawiania cechuje prostota i naturalność.

W 1423 r. zapisuje się do cechu malarskiego we Florencyi i zostaje zawezwany do przyozdobienia freskami z legend o św. Piotrze kaplicy Brancaccich, poświęconej w r. 1422. Na ścianie prawej maluje większy obraz, na którym łączy Uzdrowienie Kulawego ze Wskrzeszeniem Tabei, na prawym pilastrze Zaparcie się, a na ścianie pod oknem Kazanie św. Piotra. I z tych dzieł przemawia artysta ze szkoły Giotta, który styl swego mistrza usiłuje nieco przekształcić i ożywić. Na obrazie głównym mimo grupy apostołów w strojach idealnych idzie ulicą dwóch Florentyńczyków, ubranych według mody ówczesnej. Stosunek figur do budynków jest perspektywicznie prawidłowszy, niż u Giotta. Nagie postacie Adama i Ewy są staranniej wystudyowane, niż na obrazach dawniejszych.

W jego dziełach późniejszych przejawia się jeszcze energiczniejsza dążność do ożywienia wyrazu, do obrazowania świeżego i bogatego w epizody. Zwłaszcza freski, które malował między 1428 a 1435 r. w baptisterium rodziny Castiglione d'Olona, są pełne szczegółów żywych i interesujących. Głowy mężczyzn są częściowo portretami. W postaciach kobiecych, które na obrazach Giotta wyglądają posępnie i sztywnie, przebłyska wytworne poczucie piękna, oraz subtelny zmysł świeckiego wdzięku. Na obrazie, przedstawiającym Chrzest św. Jana, nagie ciała w nader trudnych postawach są rysowane zdumiewająco pewną ręką. A doliczywszy do tego jeszcze nowoczesne stroje, dziwaczne czapki i krótkie płaszczyki, powłóczyste suknie tudzież okazałe

tkaniny, widzimy artystę, który prawie zupełnie zerwał ze smakiem Trecenta. Tylko pejzaż martwy i z nagich skał złożony, wzoruje się jeszcze na stylu dawniejszym.

W r. 1425 Masolino został zawezwany na Węgry i przerwał pracę w kaplicy Brancaccich. Dokonał jej MASACCIO, umieszczając na lewym pilastrze Wypędzenie z Raju, na ścianie przy ołtarzu Rozdawnictwo Jałmużny i Odwiedziny św. Piotra u Chorego, na a ścianie lewej Historyę o Groszu i Wskrzeszenie Syna Królewskiego. I odtąd Masaccio zostaje obwołany za twórcę nowego stylu. Czy słusznie?

Wprawdzie jego obrazy zawierają też mnóstwo nowych pierwiastków. W porównaniu z tą uciekającą parą, za którą podąża anioł z dobytym mieczem, akty Masolina wydają się niezgrabnymi szkicami. W obrazie, przedstawiającym Historyę o Groszu, już Vasari chwalił realistyczną naturalność, z jaką św. Piotr, zrzuciwszy wierzchnie odzienie, nachyla się z brzegu do ryby, a krew mu bije do głowy. We Wskrzeszeniu Syna Królewskiego, naga postać młodziana klęczącego jest tak doskonała w rysunku, iż niegdyś była przedmiotem podziwu i studyów. Patrząc na budynki Masolina, odnosi się wrażenie mozolnego konstruowania, natomiast Masaccio osięga bez wysiłku harmonijny stosunek między człowiekiem a zabudowaniami. U Masolina, ucznia Cenniniego, kształty skał są jeszcze skrzepłe i nienaturalne, u Masaccia po raz pierwszy pojawiają się spokojne linie gór, okalających dolinę Arna. Różnica w barwach

nie jest też bez znaczenia, U Masolina roztapiają się one w pogodnej różowości tonu ogólnego, który tak lubił Giotto. Masaccio daje im tony krzepsze, przez co unika wrażenia gobelinu wyblakłego, a zbliża się do przyrody. Nawet tak powierzchowna oznaka, jak pojmowanie nimbu, uchodzi za charakterystyczny rys jego realizmu. W stylu dawniejszym, a nawet jeszcze u Masolina, nimb otacza głowy świętych na podobieństwo nieruchomego koła; realista Masaccio nadaje mu wygląd rzeczywistego krążka, który unosi się poziomo nad głową i porusza się zgodnie z ruchami postaci.

A teraz nasuwa się pytanie, czy w tych cechach objawia się wielkość Masaccia, czy jego dzieła mają prawo uchodzić za zwiastuny stylu renesansowego? Epizodyczne szczegóły, współczesne stroje i głowy, wzorowane na modelach żywych, które tak często pojawiają się nawet u Masolina, słusznie bywają zaliczane do nabytków Quattrocenta. Masaccio nie może się niczem podobnem poszczycić. Na portrety porywa się nader rzadko. Zaledwo jednemu z apostołów daje rysy własnego oblicza... Poza tem zgoła się nie sili na wierne podobizny: wyszlachetnia, idealizuje, przetwarza indywidualności na typy majestatyczne. Strój współczesny pojawia się też nieczęsto, i to tylko u widzów, u zwykłych śmiertelników; świętych po dawnemu przyodziewa toga antyczna, której fałdy układają się z pełną prostoty okazałością. Epizodów obyczajowych, popisów perspektywicznych, widnych na pierwszy rzut oka, niema. Wpraw-

dzie umie sprostać trudnym zagadnieniom, lecz chętnie ich unika, aby niczem nie zamącić spokoju wielkiej harmonii. Nawet w pejzażu trzyma się zdala od wszelkich szczegółów naturalistycznych i zadowalnia się liniami, pełnemi powagi i majestatu.

Wielkość Masaccia nie wynika z jego realizmu. Jej źródłem jest spokojna równowaga, nieporównana prostota i uroczysta stylowość jego dzieł. Jestto ten sam styl heroiczny, który sto lat temu stworzył Giotto, jeno wzbogacony doskonalszą techniką rysunkową. A w sto lat później odradza się on na nowo. Albowiem nie jest to dziełem przypadku, że artyści Cinquecenta obwołali swym mistrzem właśnie Masaccia. Gdy podówczas wszczął się zwrot przeciw zapatrzonemu na przyrodę i rozkoszującemu się w szczegółach realizmowi Quattrocenta, napływali młodzi malarze do kaplicy Brancaccich, jak do jakiego uniwersytetu. Tu wymierzył Toregiani Michałowi Aniołowi owo słynne uderzenie pięścią, które spłaszczyło mu nos. Tu sporządził Rafael owe kopie, które później zastosował na swych obrazach rzymskich. I oni nie podziwiali w Masacciu realisty. Przedmiotem ich podziwu było to, co wyniósł ze szkoły Giotta: wzniosła szczytność, tudzież uroczysta monumentalność jego stylu.

Równolegle z Masacciem bieży w tym względzie pewien mistrz północny, który jak poważny patryarcha ukazuje się na pograniczu dwóch epok; tym mistrzem jest HUBERT VAN EYCK. Jego monumentalne figury na ołtarzu gandawskim mają dla sztuki pół-

nocnej to samo znaczenie, co freski w kaplicy Brancaccich dla sztuki włoskiej.

Hubert van Eyck jako technik stoi, podobnie jak Masaccio, na gruncie nowej epoki. Zwłaszcza jednym środkiem zawładnął znakomicie gwoli zbliżenia się do przyrody, którego się domagał odmienny smak epoki; tym środkiem była barwa. Owe jasne, blade, niecielesne barwy, któremi się posługiwali artyści dawniejsi, wystarczały, dopóki celem dążeń były wrażenia wyłącznie wizyonerskie, lecz okazały się niedostatecznemi, gdy poczęto szukać iluzyi rzeczywistych, oraz ścisłej wierności w odtwarzaniu przyrody. Dlatego całe stulecie jest widownią najróżnorodniejszych doświadczeń kolorystycznych. Przedewszystkiem wydoskonalono dawniejszą technikę temperową; artyści jęli nie przestrzegać harmonijnego stopniowania kolorów, lecz zespalali w jaskrawe pstrocizny barwy pełne, krzepkie i świecące, które właśnie przez swą niezgodność podnosiły się wzajemnie. Następnie wynaleziono malarstwo olejne, które jeszcze dokładniej odpowiadało nowym wymaganiom. Zastosowanie tej techniki do obrazów było dziełem wielkiego mistrza z Maaseyck.

Nie wiemy, skąd pochodził, ani nie możemy śledzić jego rozwoju na dziełach z młodości wcześniejszej. Gdy podjął się malowania ołtarza gandawskiego, z którym jego imię zespoliło się po wszystkie czasy, był już starcem prawie siedemdziesięcioletnim i pozostawił go do wykończenia bratu. Dlatego też nie da się odpowiedzieć nawet na pytanie,

czy obecny wygląd ołtarza zgadza się z planami pierwszego twórcy? To tylko nie ulega wątpliwości, że obrazy, przedstawiające Boga Ojca, Maryę, św. Jana, oraz aniołów grających, są dziełem Huberta.

Potęga, przejawiająca się w tych dziełach, po prostu zdumiewa. Na odtworzenie tych błękitnych, zielonych i purpurowych płaszczy, opływających postacie gorejącą falą, na wymalowanie tej tyary, lśniącej od dyamentów, pereł i ametystów, tego berła, nabijanego drogimi kamieniami, tych szat aniołów z ciężkiego brokatu i tych skrzących agraf, na takie naśladowanie połysku dębiny i błyskania organów, napróżnoby się silił artysta wcześniejszy.

Tak samo swą znajomością rysunku o wiele przewyższa poziom wieków ubiegłych. Jego postacie wywołują wrażenie fizycznej krzepkości; nie są to eteryczne zjawy, lecz żywe istoty z ciała i krwi. Nawet anioły pozbawił widmowości i przeniósł je na chór kościoła św. Jana, gdzie huczą organy, gdzie grają skrzypce i harfy.

A mimo to porównanie z Masacciem jest trafne. Naturalizm i przepych barw nowej epoki kojarzy się z namaszczeniem średniowiecznego stylu monumentalnego. Aczkolwiek postacie wzięły na siebie ciało, to przecież unoszą się niedościgłe ponad padołem ziemskim. Aczkolwiek tak dobrze rysowane i malowane, to przecież przywodzą na myśl nie tyle Quattrocento, ile raczej owych poważnych świętych, którzy promienieją blaska-

mi mozaik w absydach kościołów starochrześcijańskich. W Niderlandach, podobnie jak we Włoszech, istniała w wiekach średnich wielka sztuka monumentalna, której blaski zwierciedlą się jeszcze w dziełach Huberta. Wzniosła szczytność, pełna prostoty wielkość, sakramentalna dostojność, — oto słowa, które cisną się na usta przed jego obrazami. A jak blizkie pokrewieństwo łączy je pod tym względem z dziełami Masaccia, świadczą też wrażenia, jakie wywierały na pokolenia późniejsze. Artyści Quattrocenta zgoła nie pamiętali o Hubercie van Eycku. Dopiero gdy przycichły zapędy naturalistyczne, gdy odezwała się znów tęsknota do stylu lapidarnego, zatrzymał się przed ołtarzem gandawskim i pogrążył się w zadumie wielki artysta niemiecki. Przed Bogiem Ojcem Huberta van Eycka zaświtał w mózgu Dürera pomysł Czterech Apostołów.

III. Przyroda i starożytność.

8. Pierwsi realiści.

Sztuka XV. stulecia nie przedstawia przeto dotąd nic nowego. Uzyskała trwalsze podstawy rysunkowe i stworzyła nowy środek kolorystyczny. Lecz stylistycznie trwa uporczywie przy poglądach przeszłości. I dopiero wyzwoliwszy się z pod ich wpływu, przebiegłszy jeszcze raz wszystkie szczeble rozwoju w epoce średniowiecza od bizantynizmu, poprzez mistykę, aż do sztuki monumentalnej Giotta, poczyna wchodzić na inne tory. Pojawiają się artyści, którzy, nie oglądając się na przeszłość, zaczynają znów od początku, jak gdyby dopiero dla nich wynaleziono pendzel i farby. Rozwój posuwa się naprzód w przyspieszonym tempie. Przemiana odbywa się z takim pośpiechem, jak gdyby jej widownią były nasze czasy.

Wprawdzie sztuka wciąż jeszcze nie wychodzi poza sferę motywów religijnych. Albowiem kościół był podawnemu najmożniejszym jej protektorem. Lecz artyści, którym nie pozwalano malować rzeczy doczesnych bez osłonek biblijnych, jęli szukać innego ujścia dla swych porywów ziemskich: oto

całe malarstwo religijne nabiera charakteru świeckiego.

Giotto zgoła nie malował portretów, a Masaccio poprzestał na tem, iż na obrazie, przedstawiającym Historyę o Groszu, umieścił pośród grona widzów wizerunek własny, oraz podobiznę Masolina. Naraz wszystkie dzieła przepełniają się motywami portretowymi. Artyści już nie zadowalniają się malowaniem portretów własnych na obrazach biblijnych. Podobizny fundatorów, których przedtem nie było wcale, lub były bardzo małe, urastają teraz do figur wielkości naturalnej. Człowiek przestaje się uważać za karła w porównaniu z błogosławionymi i czuje się im równym. Potem malarstwo idzie jeszcze krok dalej. Protektorzy i przyjaciele artystów ukazują się w scenach biblijnych jako patryarchowie, apostołowie, lub męczennicy. Ostatecznie nawet święci wyzbywają się swej nadziemskości. Wszystkie istoty, przebywające dotychczas w krainie idealizmu, przemieniają się w ludzi z krwi i kości, którzy od zwykłych śmiertelników różnią się jeno aureolą świetlaną.

A ta ścisłość w przestrzeganiu wyrazu podobieństwa nie poprzestaje jeno na głowach, lecz rozciąga się też i na stroje Quattrocento było epoką rozkochaną nadewszystko w przepychu, niezmordowaną w wynajdowaniu nowych mód, i żadne edykty nie zdołały ukrócić jej zamiłowania do okazałości w strojach. Sztuka staje się widownią tych wszystkich dziwacznych pomysłów mody. Masaccio, wstępując w ślady Giotta, przyodziewał swe

postacie w płaszcze, których fałdy układały się podobnie jak na starożytnych posągach retorów. Sztuka późniejsza w porównaniu z tym stylem idealnym wygląda jak wielki żurnal mód. Malarze rozkoszują się wszystkimi drobiazgami tualety. Ubierają świętych w najokazalsze stroje, w najwdzięczniejsze, piórami ozdobione płaszczyki, w najniemożliwsze nakrycia głowy. Zda się, jak gdyby szał wyrafinowanego zbytku ogarnął ludzi i bogów. Obrazy, przedstawiające Madonnę, są to w rzeczywistości najzupełniej ziemskie sceny z życia rodzinnego. Rzekoma Matka Boża ma na sobie zamiast hieratycznej szaty obcisły, suto haftowany stanik i kokieteryjnie uczesane włosy. Dziecię trzyma kwiat, lub szczygła, przysłuchuje się słowom matki, lub spoczywa u jej piersi. Zamiast obrazów pobożnych pojawiają się sceny rodzajowe. Pokłon Trzech Króli nastręcza również sposobność do przedstawiania życia i obyczajów współczesnych. Artyści zamiast królów biblijnych i mieściny betleemskiej malują książąt Quattrocenta, gdy wraz ze świetnym orszakiem rycerzy i wschodnich niewolników przejeżdżają na obcy dwór w gościnę.

I nie dość na tem, że tematy z wieków dawno ubiegłych bywają przenoszone w bezpośrednią teraźniejszość, bo tylko ona wydaje się prawdziwą i piękną—lecz nadto obrazy roją się po prostu od najrozmaitszych szczegółów, niepozostających w żadnym związku z całością i zawdzięczających swe istnienie jeno radości, jaką napawała artystę piękność świata: tu jakiś zabawny epizod, tam ładne

zwierzę, ptak, zając, małpa, lub pies; ówdzie kwiaty i owoce. Wesele, świetność, przepych znamionują te obrazy, jeno nie żarliwość. Wszystek czar żywota splata się na nich w tęczową radosnych barw równiankę.

Nawet wykonanie techniczne świadczy, jak dalece radość z istnienia jęła górować nad dążnościami ascetycznemi. W najdrobniejszych szczegółach przejawia się ta sama staranność, co w postaciach głównych. Na obrazach z epoki Trecenta, a nawet u Fiesolego i Masaccia, szczegóły podrzędne nie grają żadnej roli i tylko w takich razach bywają zaznaczane, gdy służą do uwydatnienia akcyi; natomiast teraz naczynia i dywany, broń i kwiaty są tak staranne w wykończeniu, jak gdyby stanowiły główny przedmiot obrazu. A ostateczny rezultat jest taki, że w sztuce Quattrocenta, aczkolwiek motywy są biblijne, kryje się już, jak w zawiązku, całe malarstwo świeckie późniejszych stuleci, oraz, że w tych dziełach, jakkolwiek przedstawiają tylko świętych, roztacza się, jak w jakim wielkim illustrowanym podręczniku historyi kultury, cała epoka wraz z jej ludźmi, strojami, bronią, sprzętami, urządzeniami mieszkań i budynkami.

Albowiem tła obrazów dowodzą też zupełnego przewrotu. Już Giotto zaznaczał przestrzeń, malując w głębi budynki i skały, Lochner stwarzał swe ogrojce rajskie z krzewów i kwiecia, a dla świętych Quattrocenta, którzy z błękitów zstąpili na ziemię, staje się ona naturalnem miejscem pobytu. Komnaty, w których przebywają, o ciężkich, drewnianych sto-

pach, wykładanych drzewem ścianach, majolikowych posadzkach i rzeźbionych meblach, są podobne do tych, jakie dotychczas jeszcze istnieją po starodawnych miastach. Krajobrazy, które ich otaczają, nie różnią się niczem od dzisiejszych. Masaccio, Lochner i Fiesole poprzestawali na ogólnych liniach, lub nieśmiało rzucanych szkicach; za to ich następcy wprost rozkoszują się drobiazgowem odtwarzaniem wszystkich szczegółów. Tło wypełniają budynki, widoki miast, wieże i zamki, wieńczące szczyty górskie, bądź też wznoszące się pośród żyznych równin. Nawet na obrazach, przedstawiających wnętrza domów, roztacza się zazwyczaj widok przez okno na bory i łąki, na rzeki i góry. Widzi się więcej, niż oko objąć zdoła. Zwiewność i miękka rozlewność nie istnieje dla bystrego wzroku tych malarzy. Nie tylko na tłach przednich uwydatniają każde źdźbło trawy i każdy listek kwiatu. Przedmioty nawet w milowej odległości zachowują dla nich równie wyraźne kontury i równie silne barwy. Nowoczesnemu oku wydaje się to często nienaturalnem. Lecz łatwo pojąć, co skłaniało do tego artystów. Ponieważ przyroda była przez długie czasy czemś nieznanem, a postacie mogły występować tylko z tła złotego, przeto naturalnym objawem reakcyi był z kolei pejzaż, nadmiernie przeładowany szczegółami, albowiem panteistycznie nastrojone umysły jego twórców nie widziały różnicy między najmniejszym listkiem, lub skrzącą kroplą rosy, a wyniosłą palmą; przypisywały to samo znaczenie zwykłemu kamykowi, co olbrzymiej

skale; nie chciały się pogodzić z myślą, że zamglone powietrze przyćmiewa połysk przedmiotów, i w jednem, jedynem dziele, jak w potężnym hymnie, pragnęły ogarnąć nieprzebrane bogactwo barw i kształtów wszechświata. Nawet kościół uświęcił nowe poglądy na sztukę. Raimundus ze Sabunde nauczał w swej Theologia naturalis, że przyroda jest wielką księgą, zapisaną palcem Bożym, i przez to niejako udzielił błogosławieństwa rozmiłowaniu się swej epoki w świecie doczesnym, tudzież dążnościom artystów.

Ołtarz w Gandawie jest nie tylko ostatnim przejawem smaku średniowiecznego, lecz zarazem pierwszem klasycznem dziełem nowego stylu świeckiego. JAN VAN EYCK mógł być zaledwie o 20 lat młodszym od Huberta, a przecież, zda się, jak gdyby cały świat dzielił go od brata. Uroczysty styl idealny Huberta sięga jeszcze w głąb średniowiecza. Jan stoi już obiema stopami na gruncie nowej epoki. Czy wykończył ołtarz gandawski zgodnie z planami Huberta? Jest to bardzo wątpliwe. Nawet z tych obrazów, na których z konieczności dostrajał się do brata, wieje duch odmienny. Podobnie jak nigdy nie byłby zdołał stworzyć trzech potężnych postaci środkowych, tak samo nie dorównał bratu w obrazie, przedstawiającym aniołów śpiewających, którzy stanowią dopełnienie aniołów grających, namalowanych przez Huberta. U Huberta nie tylko oblicza, lecz i ręce przenika prąd życia. Przez drgające palce aniołów promieniuje tchnienie muzyki. Na obrazie, przedstawiającym aniołów śpie-

wających, aczkolwiek go tak bardzo wychwala van Mander, twarze są bezduszne, ręce schematyczne i błędne w rysunku. Jan nie tylko, że nie celuje duchową wielkością i myślową głębią swego brata, lecz nie dorównywa mu także w plastycznem poczuciu struktury ciała. Niepodobna oprzeć się wrażeniu, że nawet z tych obrazów, które, stosownie do wymiarów ołtarza, musiał wymalować w formacie wielkim, przemawia drobiazgowość malarza, którego wzrok nie sięga pod barwną powierzchnię przedmiotów. Wprowadzając postacie obojga fundatorów, stworzył pierwsze portrety, jakie wydała sztuka nowoczesna; są to doskonałe typy owego zdrowego mieszczaństwa, które w owe czasy uczyniło z Flandryi najzamożniejszą krainę na ziemi: on, podżyły i nieco już zidyociały bonvivant, który po owocnej pracy zapragnął spoczynku, — ona, pani domu, o surowem, czcigodnem obliczu. W Zwiastowaniu położył główny nacisk na martwą przyrodę. Widz ma przed sobą komnatę, z oknem od ulicy, w której stoi umywalnia, oraz inne sprzęty domowe. W postaciach Adama i Ewy nie sili się za przykładem Masaccia na wielkie linie i duchową treść, lecz z fotograficzną wiernością odtwarza zapadłe piersi i łono Ewy, włosy na nogach Adama, blade zabarwienie ciała, oraz ciemniejszy odcień opalenizny na rękach.

Dopiero wtedy uczuł się w swoim żywiole, gdy jął się pracy nad obrazami dolnymi z mnóstwem drobnych figur, gdy przystąpił do malowania Adoracyi Baranka, Sprawiedliwych Sędziów, Rycerzy Chrystusowych, oraz świętych pustelników i eremitów. Takie

bowiem podpisy widnieją na obrazach. Z samych postaci trudno odgadnąć ich znaczenie biblijne. Są to ludzie z ciała i krwi, z niczego nie podobni do istot dawniejszej epoki, przyodzianych w idealne stroje i zapatrzonych w niebo. Po jednej stronie maluje książąt burgundzkich, wyruszających ze swym orszakiem na polowanie, a po drugiej mnichów, żebraków i hałastrę uliczną o opalonych twarzach i pooranych troskami czołach.

Jeszcze więcej, niż ludzie, zastanawia pejzaż. Niebo już jest błękitne, a nie złote. W głąb ucieka równina, porosła trawą. Wszędzie kwitną złocienie i zawilce, fiołki i mlecze polne, poziomki i bratki. W zaroślach tlą się róże. Wokół stoją cicho cyprysy, pomarańcze i pinie. Z mrocznych gąszczy połyskują błękitnie winogrona.

Ten południowy charakter przyrody przypomina zarazem, dlaczego to właśnie Jan stał się ojcem malarstwa pejzażowego. Pierwszym bodźcem było dlań prawdopodobnie malarstwo miniaturowe. Albowiem wszystkie nowe pomysły, zastosowane przez niego na obrazach w ołtarzu gandawskim, istniały już oddawna w malarstwie książkowem, które jako arystokratyczny zbytek mogło sobie pozwalać na większe subtelności i bardziej świecki wygląd, niż malowidła na ołtarzach. Jan, jako były valet de chambre, widział zapewne niejedną livre d'heures, skrywającą się przed oczyma zwykłych śmiertelników, i nie omieszkał z tego skorzystać. Lecz wpływ rozstrzygający wywarło na jego twórczość inne zdarzenie z jego życia. Dalekie

podróże zwracają nieodzownie uwagę na rzeczy niezwykłe, na nowe otoczenie. Powietrze wydaje się błękitniejszem, ziemia piękniejszą, oddal bardziej tajemniczą. Wszystko, co w ojczyźnie wcale nie zastanawia, nabiera nagle znaczenia. Jak w XIX stuleciu malarze niemieccy, zanim się jęli malowania własnych pieleszy, wędrowali najpierw do Włoch, Norwegii, lub na Wschód, tak samo na Jana podróż do Portugalii, którą jako malarz nadworny odbył na zlecenie swego księcia w r. 1428, podziałała jak objawienie. Tam na Południu ukazała mu się w całym swym przepychu piękność przyrody, więc, powróciwszy do domu z duszą, pełną wspomnień, opowiadał z niewygasłym jeszcze zachwytem o tem, co widział na obczyźnie.

W swych obrazach samodzielnych jeszcze bardziej ulega podszeptom upodobań osobistych. Hubert, jako przedstawiciel dawnego malarstwa monumentalnego, dążył do wielkości, dbał o uroczystość nastroju; Jan jest epigonem miniaturzystów, malarzem drobiazgowym par exellence, niedościgłym przodkiem wszystkich Fortuny'ów i Meissonier'ów, który w małych obrazkach stwarzał cuda kokieteryjnego wdzięku i kolorystycznego wykwintu. W swych niewielkich Madonnach zgoła nie zmierza do wywołania nastroju pobożnego. Mistrze dawniejsi wzlatywali ku niebu, Jan ściąga je na ziemię. Oni wywoływali potęgą marzenia zaświaty, Jan maluje epizody z życia powszedniego. U Kolończyków figury musiały być długie i wątłe — na wzór architektury gotyckiej, która uducho-

wiała wszelką przyziemność i zachowywała jeno niebosiężne kolumny. Postacie Jana van Eycka nie są smukłe, lecz przysadkowate, więc, aby stworzyć dla nich tło odpowiednie, zastosowuje zamiast strzelistej gotyki ociężały styl romański. Na dziełach kolońskich wzrok Najświątszej Panny promieniał niebiańską tęsknotą. Jan czyni z niej zdrową matronę flandryjską. Tam żyli święci w raju; tutaj ukazują się w codziennem oświetleniu rzeczywistości. Dziewiczą Matkę Bożą przedstawia albo wpośród nawy kościelnej, a wtedy widnieją w głębi perspektywy architektoniczne, rozjaśnione światłem, napływajacem przez szyby kolorowe; albo też tłem jest komnata mieszkalna, a wtedy nastręcza mu się wyborna sposobność do malowania połyskliwych przedmiotów, mosiężnych lamp i konwi, kryształowych karafek i wzorzystych kobierców; lub wreszcie Madonna pojawia się w otoczeniu przyrody. W takich razach roztacza się widok na kościoły i zamki, na ogrody i rzeki, na place targowe i ulice miejskie. Wprost napełnia podziwem, gdy wywołuje wrażenie bezdennych oddali na płaszczyznach, nie większych od powierzchni dłoni; gdy maluje połysk metalu, lub na pejzażu źdźbła trawy, a na nich każdą kropelkę rosy; gdy odtwarza grę i skrzenie się światła na błyszczących zbrojach, kryształowych kulach, lub złotych klejnotach.

Obrazki tego rodzaju są poniekąd ostatecznym wykwitem rękodzielniczej sprawności północnego średniowiecza. Albowiem to, co nas zastanawia w gotyckich budowlach

XIV w., co zwraca na siebie naszą uwagę we wszelakich cymboryach, kazalnicach, chrzcielnicach i monstrancyach, przechowywanych po kościołach północnych,—nie jest ani harmonią całości, ani czystością linii, ani też wytwornością dekoracyi. Przedewszystkiem rzuca się w oczy po prostu niepojęta zręczność, z jaką rzezano i wstawiano jedne w drugie różne rozety i filigranowe ozdoby, jak gdyby to nie był twardy kamień, lecz jakiś podatny materyał, dający się ugniatać w ręku. Otóż w XV. w. ta mechaniczna wprawa wychodzi na dobre malarstwu. Gdy oczy zapoznały się wreszcie z kształtami rzeczywistości, jęły też ręce odtwarzać żyjącą przyrodę z tą samą niezrównaną pewnością, z jaką architekci gotyccy obrabiali kamień.

Jednak rzut oka na współczesne dzieła sztuki włoskiej wystarczy, aby nas przekonać, że to malarstwo drobiazgowe nie było właściwością wyłącznie północną. Było naturalnym zwrotem przeciw stylowi monumentalnemu epoki dawniejszej i dlatego znalazło we Włoszech niemniej gorących zwolenników, jak w Niderlandach. Czem tu był Jan van Eyck, tem na południu jest PISANELLO. A może nawet łączyły ich osobiste stosunki, bo—jak zaznacza Facius — w Weronie pracowali artyści niderlandzcy. Bądź co bądź Pisanello o tyle jest bliski Niderlandczykowi Janowi, o ile się oddalił od swego ziomka, Masaccia. Ów stwarzał typy idealne, Pisanello maluje swych współczesnych. Ów lubował się w idealnym stroju Giotta, Pisanello rozkoszuje się kokieteryjnemi płaszczykami i trykotami, kolosal-

nymi kapeluszami i strojnymi trzewikami, wybiegającymi w dzioby. Zamiłowanie do kostiumów, właściwe epoce Quattrocenta, wtargnęło także do włoskich kościołów. Pejzaże tchną weselem. Zwierzęta jawią się obok postaci biblijnych, podobnie jak u Jana van Eycka.

Freski, namalowane przez Pisanella w Weronie, niemniej się różnią od malowideł ściennych w kaplicy Brancaccich, jak dolne obrazy ołtarza gandawskiego od figur monumentalnych rzędu górnego. Jestto dzieło ujmującego c h a r m e u r a, który nie wdaje się w pomysły ideowe, czy formalne, lecz ogarnia ludzi i rzeczy spojrzeniem subtelnem, wytwornem i bystrem. Zamiast historyi biblijnych jawią się orszaki rycerskie i łowy. Kuropatwy i smoki, psy i konie plączą się pośród czcigodnych korowodów świętych, którzy w swych eleganckich, obcisłych kostiumach, zdają się pochodzić raczej z Boccacia, niż z Biblii. Jego Trzej Królowie, wybierając się z hołdem do Dzieciątka Jezus, zabierają ze sobą paziów, koniuszych, psy i sokoły. Wokół rozpościera się pejzaż z nad jeziora Garda, pełen wil i winnic, trzód owczych i ptactwa. Jego św. Jerzy, w pancerzu i olbrzymim kapeluszu pilśniowym, podobny jest do kondottiera z epoki Quattrocenta. A św. Huberta, patrona myśliwstwa, namalował tylko dlatego, iż nadarzała się sposobność do ukazania gęstego boru, w którym przemykają się psy, zające, króliki i niedźwiedzie. Nawet jego rysunki świadczą, że sam w głębi duszy uważał się raczej za malarza zwierząt, niż za śpiewaka epopei biblijnej.

Wreszcie i w tem jest pokrewny Janowi van Eyckowi, że stworzył pierwsze dzieła sztuki wyłącznie świeckie. Malarstwo portretowe pojawia się obok malarstwa biblijnego jako oddzielna gałąź sztuki.

Przed XV. stuleciem nie było portretów. Tylko monarchowie przyznawali sobie prawo uwieczniania swych podobizn w posągach i mozaikach; poza tem portrety mogły się ukazywać jedynie jako plastyczne ozdoby na grobowcach. W wieku XIV. ocknął się duch nowej epoki. Człowiek zapragnął pozostawić ślady swej wędrówki doczesnej, przekazać swe imię i swe rysy pokoleniom późniejszym, wywalczyć sobie nieśmiertelność na ziemi. Giotto namalował twórcę Boskiej Komedyi pośród błogosławionych w raju. O Simone Martino opowiadają, iż umyślnie jeździł do Avignonu, aby sportretować Petrarkę. Lecz obraz Giotta jest raczej sylwetą, niż portretem. A o sztuce Simona Martino daje wyobrażenie fresk, przedstawiający Guidoriccia Fogliani de Ricci, gdzie podobieństwo napewno nie jest uderzające. Sztuka zbyt jeszcze ulegała typiczności, aby mogła z powodzeniem porywać się na charakterystykę indywidualną.

W w. XV. zmysł sławy rozwinął się tak dalece, iż każdy zamożny mieszczanin chciał odtąd przekazać swe rysy potomności. A sztuka już posiada wówczas możność odtwarzania tego, co oko widzi, ze ścisłem zachowaniem podobieństwa. We włoskich domach prywatnych rozpowszechnia się zwyczaj przyozdabiania kominków i gzemsów kolorowymi

biustami członków rodziny, tudzież przyjaciół. Inni muszą poprzestać na podobiznach, wybijanych na medalach bronzowych.

Pisanello swą sławę zawdzięcza temu, iż, wzorując się na monetach starożytnych, jął się znowu medalu, i ten styl medalowy zastosował też do swych portretów malowanych. Ponieważ istotę medalu stanowi negacya wklęsłości, przeto malował swe portrety wyłącznie z profilu. Profil głów jest ostry i ściśle plastyczny. Podobnie jak na medalach, tłem jest wzorzysty ornament, lub jednobarwna masa, do której twardo przylega profil.

W Niderlandach nie było tego skojarzenia ze sztuką medalierską. Więc portrety Jana van Eycka różnią się od wizerunków Pisanella tem, że głowy nie ukazują się w profilu, lecz en trois-quarts. Włoch kreśli charakterystyczną linię, Niderlandczyk maluje płaszczyznę barwną. Lecz obaj dążą do odtwarzania ludzkiej fizyognomii z nieubłaganą ścisłością, z bezgraniczną dokładnością aparatu fotograficznego. Podobnie, jak pejzażyści, którzy poprzednio mogli stosować jeno tła złote, malowali teraz każdy kamyk i każdy listek, najmniejszą kroplę rosy i najdrobniejsze źdźbło trawy; tak samo malarze portretów, którzy przedtem znali jeno typy ogólne, pławią się teraz z istną rozkoszą w drobiazgowych szczegółach, uwydatniając zmarszczki, narośle, bruzdy i drobne włoski, porastające na brodzie. Nawet w wyborze swych modeli kierują się tym poglądem. Główek dziewczęcych niema zgoła, portrety młodzień-

ców zdarzają się nader rzadko. Przeważnie głowy starców i matron o zwiędłej, pomarszczonej skórze upodobała sobie ta realistyczna sztuka. Tu przypomina się zamaszysty starzec z Galeryi berlińskiej, trzymający z komiczną powagą goździk, — ów kwiat nowych wieków, właśnie podówczas przywieziony do Europy i tak samo podziwiany, jak w naszych czasach storczyk. Staje nam również przed oczyma awanturnicza głowa kupca Arnolfiniego i obraz, przedstawiający jego zaręczyny, w którym obfitość rysów obyczajowych zdradza już zawiązki późniejszego malarstwa rodzajowego.

Temi drogami podążył rozwój dalszy. Malarstwo, które odkryło poezyę ziemskości, nie mogło się zatrzymać na podłożu, przygotowanem przez Jana van Eycka i Pisanella. Wdzięczna, błyskotliwa i drobiazgowa sztuka tych artystów musiała się przemienić w malarstwo poważne, które już nie poprzestawało na barwnej powierzchni przedmiotów, lecz wnikało w istotę rzeczy i pod swój styl realistyczny kładło podwaliny naukowe.

Atoli w tej pracy naukowej Niderlandczycy nie brali już udziału. Uczyniwszy wielki krok naprzód przez wydoskonalenie malarstwa olejnego, poszli dalej śladami Jana van Eycka.

W dziełach PETRUSA CRISTUSA niema ani jednej właściwości, którąby poprzednio już nie istniała na obrazach Jana. Posługuje się modelami mistrza i przenosi całe figury z malowideł Jana do swoich. Do swej Madonny Frankfurckiej zabiera od mistrza

kobierzec turecki, oraz postacie Adama i Ewy z ołtarza gandawskiego; w Madonnie z Burleighouse kopiuje Kartuza, który w klęczącej postawie widnieje na obrazie Madonny, znajdującym się w posiadaniu Rotszyldów. Najciekawszym, bo zgoła niepodobnym do dzieł Jana, jest jego sw. Eligiusz, przechowywany w Kolonii. Ten obraz jest jeszcze jednym dowodem, że o wyborze motywów rozstrzygały podówczas względy świeckie i ściśle malarskie. Lubowano się w malowaniu rzeczy skrzących, złotych pierścieni, puharów, naszyjników i agraf. A ponieważ artyście nie było wolno poprzestać wyłącznie na martwej naturze, więc na pierwszym planie pojawia się p r o f o r m a św. Eligiusz.

Dla ówczesnych Holendrów wpływ Jana, który jakiś czas przebywał w Hadze, stał się zapewne najsilniejszym bodźcem. Główne dzieło ALBERTA OUWATERA, przedstawiające Wskrzeszenie Łazarza, przynależy w zupełności do szkoły van Eycka. Ponieważ Jan upodobał sobie jako tło dla swych Madonn kościoły romańskie, więc u Ouwatera widownią obrazu jest także katedra romańska. Tak samo jak tło wzoruje na van Eycku i figury, oraz wdzięk i spokój, który ich nie opuszcza nawet w chwili cudu.

DIRK BOUTS słynie z tego, iż w pejzażu miał przewyższyć Jana. Lecz obrazy na drzwiczkach ołtarza w Lowanium zgoła nie oznaczają postępu od jaskrawości do nastrojów subtelniejszych. Co więcej, Bouts kleci jeszcze niezdarniej i piętrzy przedmioty najdowolniejsze. To dziwne, jak na tych

obrazach z ducha realizmu poczyna się pejzaż fantastyczny. Bouts czuł, że sceny biblijne nie powinny rozgrywać się w Niderlandach. Więc, aby nadać krajobrazowi wygląd egzotyczny, przebiera swe figury po wschodniemu w turbany, zawoje i dziwaczne rynsztunki. Dla Jana van Eycka, który odbył daleką podróż, było to rzeczą łatwą. Po prostu zamiast Wschodu dawał Portugalię. Bouts, który nigdy nie wyjeżdżał z ojczyzny, musiał zdać się na wyobraźnię. Ponieważ Holandya jest krainą płaską i równinową, więc wyobrażał sobie, że Wschód jest skalisty. Malując przeciwieństwo tego, co mu nastręczała ojczyzna, spodziewał się wiernie uchwycić charakter scen biblijnych. Dalszą nowością jest to, że pierwszy dążył do uwydatnienia pewnych zjawisk świetlnych. Jan van Eyck widział wszystko w jednostajnie ostrem oświetleniu, natomiast na obrazie Dirka Boutsa, przedstawiającym św. Krzysztofora, głąb pławi się w czerwonawych blaskach wschodzącego słońca, a skalisty wąwóz na tle przedniem zasnuwają jeszcze mroki nocne. W Pojmaniu Chrystusa zajmował się nawet zagadnieniem, które dopiero Elsheimer podjął na nowo. Na ciemnem niebie lśni blada tarcz księżyca, a postacie widnieją w blaskach, roztaczających się od pochodni.

Lecz nawet w tych szczegółach widać pochód po drogach utartych, a nie zmianę kierunku. Jan van Eyck ogarnął tak wiele, pojawił się tak niespodzianie, iż działalność jego następców zmierzała jeno do utrzymania się na placówkach, na których ich Jan posta-

wił. Wprawdzie i w Niderlandach występują wielkie jednostki, które nawet oddziaływują na dramat sztuki europejskiej. Lecz przesuwają się odosobnione; wspólności pracy, logicznego rozwoju niema. Historya sztuki istnieje w XV. stuleciu tylko we Włoszech.

9. Wrzenie we Florencyi.

Zwłaszcza we Florencyi istniały wszystkie warunki dalszego rozwoju logicznego. Tu, gdzie na czele państwa stał Cosmo de Medici, gdzie rodziny Strozzich, Bardich, Nucellaich, Tornabuonich, Pittich i Pazzich wyzłacały blaskami sztuki swe niedawne herby, stawiano sztuce takie zadania, jak nigdzie na świecie. Lecz Florencya stała się także naukowem centrem Włoch. Wszyscy wielcy uczeni, wszyscy anatomowie i matematycy, zawezwani przez Medicich, podążali z artystami ręka w rękę. Duch nauki przenika twórczość. I tylko ten duch był zdolny rozwiązać wszystkie zagadnienia techniczne, które nasuwały się stuleciu. Jeno dzięki temu, że we Florencyi pracowali artyści, którzy byli raczej uczonymi, niż malarzami, którzy z fanatyczną gorliwością poświęcali się rozwiązywaniu szczegółowych zagadnień i wytężali wszystkie siły, aby wedrzeć się w głąb tajni, kędy przyroda urabia swe kształty,—mogło malarstwo Quattrocenta poczynić takie nagłe postępy. Dopiero na podwalinach, rzuconych przez tych florentyńskich badaczy, mógł się dźwignąć gmach nowoczesnego malarstwa.

Pierwszem i najważniejszem zagadnieniem była perspektywa. Właśnie w tych rzeczach nieudolność wieków dawniejszych była najbardziej rażąca. Giotto chybiał zawsze, ilekroć zachodziła potrzeba rozmieszczenia postaci na kilku planach, skonstruowania właściwego stosunku między figurami a budynkami. Jeszcze Masaccio, aczkolwiek tak genialnie umiał sprostać zagadnieniom tego rodzaju, powodował się jeno swem doświadczeniem i poczuciem. Zamiast tego szukania po omacku, musiała zaświtać jasna, naukowa świadomość rzeczy. Właściwy stosunek figur do przestrzeni i dalsze wydoskonalenie pejzażu było możliwe dopiero po ustaleniu prawideł perspektywicznych. Więc najpotężniejsze umysły zajęły się przedewszystkiem temi pytaniami.

Wielki budowniczy, Brunellesco, stworzył pierwsze węgły. Wspierany przez matematyka, Paola Toscanelli, pierwszy sformułował prawidło, że przedmioty wydają się tem mniejszymi, im bardziej oddalają się od oka a na dowód skreślił rysunek, przedstawiający plac baptisteryum. W ten sposób rozwarła się droga, którą podążano dalej. Leo Battista Alberti, który pierwszą księgę swego dzieła o malarstwie poświęcił przeważnie perspektywie, spisał to, co dotychczas przekazywano ustnie, i wynalazł siatkę kwadratową, która umożliwiała rozwiązywanie najzawilszych zadań z dokładnością matematyczną. Jak wielką wagę przywiązywało Quattrocento do tej nowej umiejętności, świadczy dalej to, że powstał nowy zawód tak zwanego prospetti-

visty; że przez długi czas lubowano się w barwnych inkrustacyach z drzewa, któremi wykładano meble, a które były po prostu wzorkami perspektywicznymi; że Ghiberti nawet swe płaskorzeźby kształtował na podobieństwo obrazów z tłami perspektywicznemi.

Malarzem, który zawziął się na tym punkcie, był PAOLO UCCELLO. Vasari opowiada, iż Uccellemu nadano ten przydomek dlatego, że mimo swego ubóstwa chował sobie całą menażeryę, a zwłaszcza rzadkie ptactwo. W tem studyowaniu zwierząt, tak znamiennem dla Quattrocenta, zbliża się przeto do Pisanella. Ale główną osią jego działalności było to, że wraz ze swym przyjacielem, matematykiem Manettim, nadał regułom perspektywicznym strukturę ściśle naukową. Po prostu ogarnia wzruszenie na myśl o tym pracowniku, który, zatopiony w swych zagadnieniach, staje się odludkiem, zapomina o całym świecie i całe noce przemyśliwa nad swemi badaniami. Co go obchodzi życie! Co mu tam po malarstwie! Gdy jeno jest to możliwe, maluje swe obrazy w jednym kolorze. A jeśli musi je wykonać różnobarwnie, to zgoła się o to nie troszczy, czy jego konie są czerwone, czy zielone. Albowiem jego przeznaczeniem było jeno rozwiązywanie zagadnień perspektywicznych.

Więc, malując potop w krużgankach kościoła Santa Maria Novella, zgoła nie przedstawia okropności powodzi, w której tonie cały świat, bo na to zdobyłby się każdy giottista. Stawia sobie problemy, wyszukane jeno gwoli trudności, które sprawiają, że całość

wygląda jak ilustracya w podręczniku perspektywy. W obrazie uzupełniającym, który przedstawia Ofiarę Noego, wprowadza jakąś istotę, lecącą z chmur na złamanie karku, jedynie poto, aby wyobrazić, jakby wyglądał człowiek, spadający z rusztowania, gdy w nagłym skurczu zawiśnie pośród pustego przestworza. Jego obrazy batalistyczne rażą również nowoczesne oko. Te dziwacznie kolorowane rumaki o grubych szyjach, wspięte, lub rozciągnięte sztywnie na pobojowisku, przypominają raczej konie z karuzelów, niż ze stajen.

Lecz te słowa „obrazy batalistyczne“ przywodzą zarazem na myśl ów kolosalny przewrót, jaki się podówczas odbywał. Już to samo, że jęto się malowania takich świeckich rzeczy, świadczy o niesłychanem przyspieszeniu pochodu epoki. A gdy się pomyśli, że Uccello podążał drogami, któremi nikt inny przed nim nie chadzał, gdy się wspomni, że to, do czego on dążył, podjęli na nowo dopiero w XVI. w. Rafael i Tycyan, a w XVII. Salvator Rosa i Cerquozzi, wtedy ocenia się w całej pełni ważność tego śmiałego, fanatycznego ducha dla historyi sztuki. Żadnego przewrotu nie dokonywa się od razu. Stawiać nowe zagadnienia jest większą zasługą, niż korzyć się w zachwycie przed doskonałością form dawniejszych. Jeno umysłom pokroju Uccella zawdzięcza malarstwo florenckie, że nie zatrzymało się w pochodzie jak niderlandzkie, lecz że wdzierało się na coraz nowsze wyżyny. A jaka przedziwna obserwacya ruchów tych jeźdźców! Z jaką wyrazistością

rozkładają się plany! Co za botaniczna dokładność w malowaniu liści i pomarańcz! Z jakiemż wytężeniem, z jaką iście japońską bystrością wzroku dąży do odtworzenia najrozmaiciej ustawionych gałązek i listków zgodnie z wymaganiami perspektywy! Gdy się przeczyta jego biografię i stanie przed jego dziełami, czuje się cześć dla tego męczennika, który do studyowania perspektywy, do malowania listowia i pni drzewnych przystępował jak do jakiej świętej czynności.

Jego konny posąg, przedstawiający kondottiera, Johna Hawkwooda, ma również epokowe znaczenie. Duch renesansu i posągi konne — to prawie równoznaczne pojęcia. Posągi konne musiały się wznosić na placach publicznych, jako niegdyś w starożytności. Ponieważ plastyka jeszcze nie mogła sprostać temu zadaniu, więc jęto się posągów malowanych. Każdy rys na obrazie Uccella jest charakterystyczny i monumentalny. Donatello wzorował się na nim, gdy w 17 lat później tworzył posąg Gattamelaty. Nawet posąg konny Karola V, będący dziełem Tycyana, począł się z Hawkwooda Uccella.

A wtórem zagadnieniem było odziać nowe czasy w nowe ciało, tchnąć w nie nowego ducha. W wiekach średnich uważali się ludzie za owce, bieżące śladem dobrego pasterza. Więc sztuka nie znała także indywidualności i odrębności. Niepodzielnie panuje jednostajny, powszechny typ piękności. Pełno długich, wątłych postaci o budowie ciała nieokreślonego rysunku, o liniach ogólnikowo zaokrąglonych. A postawy są także jedno-

stajne: zawsze ta sama pompatyczność w stawianiu nóg, które zaledwie ważą się dotykać ziemi. Albowiem ziemia nie jest ojczyzną człowieka, a jego żywot to tylko pielgrzymka do wieczności.

Wiek XV. znamionuje zwycięstwo indywidualizmu, zuchwałe wystąpienie jednostki. Naraz wynurza się mnóstwo silnie zarysowanych charakterów, indywidualności jędrnych i jak ze spiżu wykowanych, gwałtowników, którzy równie dobrze dają się zaliczyć do gromady wielkich ludzi, jak do zastępów zbrodniarzy. Charakter, samodzielność, siła i energia, oto hasła epoki. Ta nowa ludzkość, te kanciaste, butne, męskie postacie musiały się pojawić na obrazach. Przedtem kochano się w krasie cichej, w rysach kobiecych, anielskich, delikatnych, słodkich, w łagodności i przytulności; teraz rozlegało się wołanie o ludzi energicznych i krzepkich. Na obrazach dawnych mistrzów nawet mężczyźni, aczkolwiek brodaci, byli po kobiecemu nieśmiali. Teraz chodziło o to, aby zamiast wiotkości i miękkości, wprowadzić szorstkość, surowość, męską stanowczość, hart, pierwotność i rycerską butę. Postacie, które pierwej unosiły się bezcieleśnie ponad ziemią, musiały teraz stanąć mocno na własnych nogach, zrość się ze swą doczesną ojczyzną.

Atoli nie tylko powierzchowność ludzi uległa zmianie, zmieniło się także ich życie wewnętrzne. Niegdyś ze spuszczonych trwożnie oczu i przejaśnionego słodyczą oblicza promieniała pokora i uległość; teraz widnieją zuchwałe twarze i namarszczone brwi. Roz-

pętała się istna menażerya namiętności. Podobnie jak wszyscy tyrani z epoki Quattrocenta hołdowali bezwzględnie swym demonom zmysłowości, lub nieokiełznanej popędliwości, tak samo też domagano się od sztuki, aby przedstawiała porywy silniejsze od tych, jakie odtwarzało malarstwo dawniejsze. Chodziło o to, aby podpatrzyć zanikający ruch, zmienny gest, aby przedstawić namiętność, gdy wstrząsa kurczowym dreszczem całe ciało ludzkie.

Na te zagadnienia jeszcze się nie porywali Jan van Eyck i Pisanello. Malowali nowe kostiumy swej epoki, lecz z wymuszoności, z jaką ustawiali figury, znać w nich gotyków. Ich dzieła jeszcze nie mówią o surowem tchnieniu nowej epoki i swobodnych, niewymuszonych gestach, jeszcze nie zwiastują tych wszystkich duchowych bezdni, jakie nagle się rozwarły z żywiołową mocą. Dopiero Donatello wniósł do sztuki plastycznej nowy ideał. I jestto rzeczą nader znamienną, że za jedną ostatecznością zaraz podąża druga. Postacie wydają się tem piękniejszemi, im ich rysy indywidualne są grubsze i mniej okrzesane. Tem tłumaczy się nagłe ukazanie się na widowni sztuki odpychających fizyognomii: prostackiego proletaryatu o ociężałych, przerosłych kształtach, chłopstwa o spiżowych kościach i kanciastych, pooranych twarzach, nawpół zagłodzonych, starych żebraków o zwiotczałych mięśniach i rozlazłem ciele, bezdomnej hołoty o łysych czaszkach, szczeciniastych zarostach i długich, muskularnych ramionach. Przedtem postacie

tchnęły zniewieściałością, teraz każda linia pręży się jak ścięgno. W energicznych, szeroko rozpartych postawach odwierciedla się cały duch tego zamaszystego stulecia kondottierów. A kiedy rozpętają się namiętności, całe ciało drży, jak gdyby w napadzie skurczu. W pogoni za wyrazistością mimiki Donatello zapędza się niekiedy aż do szpetności grymasu. Nie jestto u niego przypadkiem, że tak się lubuje w postaciach św. Jana i Magdaleny Jawnogrzesznicy. Bo w nich kojarzą się obie cechy, pożądane w tej epoce: ciało, napiętnowane przez głód i niedostatek wszystkiemi znamionami cierpkiej naturalności i wyschły kościec, zaledwie obciągnięty wyjałowioną skórą, a nadto jeszcze wstrząsany łzawym bólem i płomiennym, wizyonerskim patosem.

Donatellem malarstwa jest ANDREA DEL CASTAGNO, umysł zuchwały i nieulękniony, który nie wzdraga się przed żadną brutalnością, przed żadną przesadą, skoro tylko przyczyniają się do uwydatnienia charakteru figur. Lubi, jak Donatello, odpychające fizyognomie, dzikie syny pustyń i wygłodzonych ascetów o rysach potężnych i napiętych straszliwą wybujałością życia, które, mimo wszystko, ryją się nieodparcie w pamięci. Podobnie jak Donatello zespala z wyrazistością fizyognomii moc wielką i posągową. Jego Ukrzyżowanie w kościele Santa Maria Nuova jest przedziwnem dziełem, pełnem wyrazu i patosu, a zwłaszcza zastanawia postać Matki Bożej, tej surowej, stroskanej matrony, której całe ciało wije się z bólu.

Na jego Wieczerzy Pańskiej, znajdującej się w kościele św. Apollonii, każdą postać znamionuje sztywna, jędrna twardość, oraz zwarta pełnia życia, właściwa posągom donatellowskim, stojącym w Campanili florenckiej. Jego Pietà berlińska przykuwa do miejsca swą przeraźliwą szpetnością, pełną majestatu i heroizmu. Jego Magdalena, oraz dwa obrazy, przedstawiające św. Jana, a znajdujące się w Santa Croce, nie ustępują w niczem posągom ascetów, wyrzeźbionych dłutem wielkiego Donatella.

Niekiedy, mimo swojego realizmu, wzbija się na wyżyny wielkiego, królewskiego stylu. Jego portret, przedstawiający Niccola da Tolentino na koniu, a namalowany w chęci współzawodnictwa z dziełem Uccella, tchnie butną monumentalością. Portrety Dantego, Petrarki i Boccaccia, wizerunki Acciajuola, Ubertiego i Pipppa Spano, stworzone dla willi Pandolfini, uderzają swą potężną, bohaterską mocą. Zwłaszcza Pippo Spano, rozparty szeroko na nogach i dzierżący miecz w ręku, jawi się jak ucieleśniony duch Quattrocenta, jak personifikacya tej żywiołowej epoki, równie wielkiej w sztuce i w namiętnościach. *Terribile* — to tak często nadużywane słowo — przystoi Castagni. On jest królem tego potężnego stulecia, które dźwignęło mury pałacu Pittich.

Trzecią dziedziną, która domagała się pracy, była barwa. Artyści przyzwyczajeni do malowania *al fresco*, niezbyt zajmowali się techniką obrazów i dlatego nie umieli wywoływać owej świetlistości, którą czarowały

obrazy niderlandzkie, przywożone do Włoch. Do tej pracy zabrał się artysta, pochodzący z Wenecyi, która później święciła najwspanialsze tryumfy koloryzmu włoskiego. DOMENICO VENIZIANO, który patrzył na powstawanie fresków Pisanella w pałacu dożów, który następnie udał się wraz z mistrzem do Rzymu, a ostatecznie osiadł we Florencyi, pierwszy, niezależnie od Niderlandczyków, jął się mieszania farb. Aczkolwiek malował swe obrazy temperą, to jednak umiał wydobyć z nich szczególniejszy blask i migotliwość, oraz miękki połysk, przypominający emalię. I oto stoimy wobec nader ciekawego faktu, że Wenecyanin, który wyniósł z ojczyzny poczucie barw, już w początkach stulecia, i to we Florencyi, tej tak plastycznie myślącej i tak surowo przestrzegającej rysunku Florencyi, usiłował rozwiązać te same zagadnienia, które później, w epoce Belliniego, zajmowały malarzy weneckich.

Nawet w odczuwaniu znać Wenecyanina. Albowiem szorstkie rysy, występujące niekiedy w obrazach Domenica, nie wystarczają, aby go uważać za dzikiego naturalistę w rodzaju Castagni.

Ich stosunek polega na wzajemnem braniu i dawaniu. Bodźce, które Castagno zawdzięczał Domenicowi, przejawiają się niekiedy w jego eksperymentach kolorystycznych, a przedewszystkiem w Ukrzyżowaniu. Powiadano nawet, że go zabił z zazdrości o jego tryumfy kolorystyczne. Natomiast Domenico naśladował Castagna, malując swych śś. Janów i Franciszków w Santa Croce.

Właściwie ta chłopska zamaszystość niezbyt zgadzała się z jego naturą. Obok Pisanella pierwszy maluje portrety z profilu, na których tak wyraźnie można śledzić powstawanie portretu z medalu. A osobami portretowanemi są wyłącznie młode dziewczęta. Na portrecie panny Bardi ze subtelną lubością odtworzył linie figlarnego profilu i kształtnej szyi, oraz oko, tryskające swobodą dziewczęcą, i jasne włosy, usiane perłami.. To przedziwne dzieło, znajdujące się w muzeum Poldi Pezzoli, wyposażyła wytworna gracya twórcy świeżością wiosennego pąka,—i to wtedy, gdy inni portreciści są tacy cierpcy i z upodobaniem malują stare, pomarszczone twarze, oraz charakterystyczną brzydotę. Tę samą młodą damę, jeno o parę lat starszą, spotyka się na portrecie z profilu w Galeryi berlińskiej. Tam jeszcze pierzchliwy, płochy podlotek, tu już młoda kobieta, nieco poważniejsza i pełniejsza. A ponieważ jeszcze kilka innych portretów dziewczęcych, rozrzuconych pod rozmaitemi nazwami po galeryach, pochodzi od Domenica, przeto wpośród męskiej sztuki Flerentyńczyków jest on féminin, pierwszy bowiem odczuwał gracyę młodości, oraz czar wiotkiej kobiecości. Wenecya, której cała późniejsza sztuka stała się jednym hymnem na cześć kobiety, już w początkach stulecia wydała pierwszego portrecistę dziewcząt.

Zapotrzebowanie dzieł sztuki było w owych czasach tak wielkie, że nie mogły go zaspokoić te pasujące się i pogrążone w zagadnieniach umysły. Więc obok badaczy ukazują

się popularyzatorowie. Pierwsi nie rozpraszali się, nie działali na rozmaitych polach. W nielicznych dziełach, z których każde oznaczało jakąś zdobycz, wypowiadali wyniki swych badań. Popularyzatorowie dążą wszerz, a nie w głąb. Z pomocą przyrządów technicznych, ukutych przez badaczy, gotują się do zdobycia świata. Szeroka fala życia wtargnęła do sztuki. Poczyna się spisywanie całej historyi kultury w epoce ówczesnej.

Mianowicie Fra Filippo i Gozzoli stali się kronikarzami swej epoki: obaj mieli umysły lekkie i łatwo tworzące, które, nie troszcząc się o zagadnienia naukowe, z uczuciem rozkosznego dreszczu pluskały się w nowym, świeckim prądzie czasu. Obaj z zawodu i wykształcenia winni byli dzierżyć sztandar dawnego malarstwa religijnego, bo jeden był zakonnikiem, a drugi umiłowanym uczniem błogosławionego zakonnika ze San Marco. Lecz jakżeż nikle przejawia się w ich dziełach nastrój mistyczny!

FRA FILIPPO już jako człowiek jest ciekawym typem epoki; aczkolwiek jeno o ośm lat młodszy od Fiesolego, różni się przecież od niego tak bardzo, jak elegancki a b b é od świętego eremity. Fra Giovanni nie zaznał w swej cichej celi pokus żywota, nie wiedział, co to namiętność. Fra Filippo jest „taki kochliwy, że oddałby całe swe mienie za kobiety.“ Całymi dniami nie zagląda do pracowni i zaniedbuje się w robocie, bo szuka awanturek miłosnych. Zamknięty w konwencie, kręci z prześcieradeł powrozy i umyka przez okno na nocne wędrówki. Potem

porywa piękną Lukrecyę Buti z Prato. Do wesołych zbiegów przyłącza się także jej młodsza siostra, Spineta. A Cosmo de Medici, słysząc o tych sprawkach, jeno „śmieje się serdecznie.“

Te szczegóły, aczkolwiek anegdotycznie obojętne, rzucają światło na lekkomyślność i świeckość epoki i tłumaczą, dlaczego obrazy Fra Filippa tak mało mają wspólności z dziełami Fiesolego. Jeno w nielicznych pracach z lat młodzieńczych, jak n. p. w cichem Uwielbieniu Dzieciątka, znajdującem się w Berlinie, drga jeszcze tchnienie owej zbożnej miłości, którą malował Fra Angelico. Sam temat, oraz światła różaność barw i miękka powiewność szat, świadczy o łączności ze sztuką dawniejszą. Później jest on swobodnym gawędziarzem, który ogarnia życie zmysłowem spojrzeniem i ukazuje na swych obrazach wesołe kobiety oraz dziewczęta, nie mające w sobie nic świętego. Koronacya Maryi to istny wieczór dziewiczy. Pełno tam ładnych dzieweczek z różami we włosach; przyklękły, a w ich dłoniach chwieje się na długich łodygach liliowe kwiecie. Na swych obrazach, przedstawiających Madonny, wyzbył się wszystkiego, co tchnie uroczystością i majestatem. Korne dziewice przemieniły się w świeże Florentynki, dbające wielce o swe toalety. Ubiera je w złotem bramowane szaty, przystraja szarfami i klejnotami, obmyśla dla nich koronkowe czapeczki, a czyni to z wybrednym smakiem człowieka, który zna się na takich rzeczach. Naturalnie, z postacią główną zmienia się też otoczenie. Marya już

nie siedzi na tronie i nie przebywa pośród orszaku świętych. Ukazuje się w domu, lub w ogrodzie. Nawet na freskach w Prato, które przedstawiają żywot Jana Chrzciciela i św. Stefana, jest czcicielem kobiety. Niekiedy sili się na styl poważny i uroczysty. Najwięcej przyjemności sprawił mu zapewne obraz, przedstawiający ucztę króla Heroda i taniec Salome. Biesiada u Medicich—brzmiałby tytuł stosowniejszy. „Filippo lubił towarzystwo wesołych ludzi, był zawsze zadowolony i dobrej myśli.“ Tak określa go Vasari, a człowiek niczem nie różni się od artysty. Głębi i wielkości u niego niema. Był synem rzeźnika i przez całe życie nie wychodził poza zakres wrażeń nader pierwotnych. Lecz zdrowie i dobry humor, lekki epikureizm i subtelne poczucie niewieściego wdzięku, czynią zeń nieodrodnego syna tej żądnej życia i użycia epoki.

BENOZZO GOZZOLI przeszedł podobne koleje. Za młodych lat, gdy malował do Palazzo Medici zachwycającą baśń lasów i korowód króli, był jeszcze najmilszym uczniem swego mistrza; już rozmiłował się w ziemi, lecz jeszcze nie zapomniał nieba. Albowiem stworzył coś więcej, niż nowelę na tle florenckiego życia. Chóry aniołów olśniewającej piękności stanowią zakończenie dzieła, pełnego świeżości i słodyczy. Później zanika u niego ta marzycielskość. Przestał być lirykiem, a stał się gawędziarzem, gdy jął malować w San Gimignano i w Pisie owe znane cykle, w których pod tytułem biblijnym zilustrował całe życie Quattrocenta. Do je-

dnego z tych cyklów, obrazujących żywot św. Augustyna, należy słynny obraz, przedstawiający podobno naukę szkolną w w. XV. W cyklu pisańskim, opartym na motywach ze Starego Testamentu, roztoczył obraz kultury florenckiej. Legendę o Noem przemienił w winobranie florenckie. Budowa wieży Babel nastręcza mu sposobność do przedstawienia skrzętnej pracy na placu budowlanym i Cosma de Medici, gdy wraz ze swymi przyjaciołmi przygląda się robotom. Nie lubuje się w gromach proroków i srogiej kaźni Jehowy, lecz w bataliach, budujących się miastach oraz przyjemnościach sielskiego żywota. Szczególniejszemi subtelnościami artystycznemi wcale się nie odznacza. Zagadnieniami zajmuje się tak samo niewiele, jak giottiści, którzy przed nim pracowali na Camposanto. Lecz zdumiewa jego tryskający talent gawędziarza, oraz łatwość, z jaką tworzy. Minarety i obeliski, kolumny tryumfalne i pałace, ogrody i winnice, ludzi wszelkiego stanu i wieku, zwierzęta i kwiaty — wszystko splata w barwistą równiankę. Nigdy nie przychodzi mu na myśl poprawiać, lub nawracać. Chce jeno bawić, ślizga się po wierzchu i spisuje kronikę swej epoki.

10. Piero della Franzesca.

W krótkim czasie ten duch realizmu rozkrzewił się także poza obrębem Florencyi.

Albowiem działalność mistrzów florenckich nie poprzestała na dolinie Arna, lecz rozpostarła się na całą Toskanię. Wdzięczne miasteczka: Prato, Empoli i Pistoja przyzywały artystów florenckich. W Pisie, prastarej kolebce malarstwa średniowiecznego, powstały pod ręką Gozzoliego nowe dzieła. W San Gimignano, w malowniczej mieścinie górskiej Arezzo, w Borgo San Sepolcro, w Cortonie— wszędzie pracują Florentyńczycy.

W ten sposób sztuka realistyczna dostawała się nawet w odległe okolice. A malarze miejscowi nie chcieli już za przykładem Gentilego wsłuchiwać się w przebrzmiałe melodye minionych stuleci. I oni zapominają o dawnych ideałach mistycznych i współzawodniczą z towarzyszami florenckimi na polu badań ścisłych. Po marzycielach, co żyli w pogardzie dla świata, następują spokojni, światli badacze. Co więcej, głową ruchu realistycznego w Umbryi jest Piero della Francesca, bezsprzecznie największy wśród tych szukających umysłów, które przez swe doświadczenia naukowe stworzyły gramatykę malarstwa nowoczesnego; on to postawił sobie pytania, roztrząsane jeszcze bardzo długo, bo po dni dzisiejsze.

Nie minęło jeszcze lat 20 od tego czasu, gdy w obecnej twórczości artystycznej jęło wywalczać sobie miejsce malarstwo plenerowe. Artyści poczęli dążyć do przedstawiania przedmiotów w osłonie atmosferycznej, w powodzi blasków i powietrza; zaniechali barw lokalnych, a jęli malować drgania świetlne, które sprawiają, że każda rzecz zmienia co

chwila swą barwę. Działalność Piera della Francesca potwierdza odwieczne słowa Ben Akiby. Już przed 400 laty poruszył sprawę malarstwa plenerowego i usiłował zbadać, w jaki sposób atmosfera wpływa na zmianę barwności przedmiotów.

Stosunki układały się podówczas podobnie, jak za dni naszych. Bracia Eyck'owie i Pisanello odtwarzali przedmioty w konturach ostrych, w barwach pstrych i jaskrawych. On odczuł, że istnieje sprzeczność między zgiełkliwymi tonami palety, a tem, co oko widzi. W rzeczywistości przedmioty nie migotają tak mocno, jak je malował Jan na ołtarzu gandawskim. Prócz tego nasuwał się jeszcze inny problem. Oto malarze dawniejsi, których wzrok lgnął do szczegółów, nie umieli wywoływać głębszych oddali. Ich znajomość perspektywy pozwalała im zaznaczać pogłębienie planów jeno przez góry i kulisy. Nie umieli malować przestworów niebieskich, sklepiących się ponad równiną. Dlatego, o ile możności, pomijali je zupełnie.

Krajobraz wznosi się prawie prostopadle do trzech czwartych płaszczyzny obrazu, a częstokroć bieży w górę jeno równia pochyła z zupełnem pominięciem błękitów. Obraz roztacza się na płask, wcale nie wywołując wrażenia oddali, w głąb uciekającej.

Piero pochodził z krainy, kędy te zagadnienia nasuwały się same przez się. Miasteczko Borgo San Sepolcro, w którem przyszedł na świat w r. 1420, leży pośród równiny umbryjskiej. Artyści, pracujący w wielkich miastach, gęsto zaludnionych i gęsto

zabudowanych, przyzwyczajają się do patrzenia na przedmioty z pobliża; Pierro, stojąc na górze swego rodzinnego miasteczka, widział jeno światło i przestwór. Widział, jak płodne słońce toczyło się ponad doliną, widział, jak przedmioty jaśniały w blaskach jutrzenki, to znów mżyły w świetle południa, lub spowijały się w miękkie zamierzchy. Wzrok jego, nie wstrzymywany żadną zaporą, błąkał się po niezliczonych wzgórzach i biegł w nieskończoność. Te dwa zagadnienia: światła i przestrzeni, stały się treścią jego żywota.

Tymczasem Florentyńczycy jęli się także tych obu problemów. Uccello usiłował wywołać wrażenie głębi za pomocą linii perspektywicznych. Castagno zwykł był umieszczać swe figury w niszach, aby w ten sposób osięgnąć iluzyę plastyki przestrzennej. Wenecyanin, Domenico, próbował odtwarzać świetlistą migotliwość przedmiotów. Piero, który w r. 1438 spotkał się z Domenic'iem przy pracy w Perugii, udał się następnie wraz z nim do Florencyi i tam widział dzieła tych wszystkich mistrzów. Wrażenia, wyniesione z ojczystego zakątka, stały się dlań przedmiotem badań naukowych. Umbryjczyk skupia w swym ręku wszystkie nici i rozwiązuje pytania, które napróżno silili się zbadać Florentyńczycy.

Już najdawniejsze z jego dzieł — ołtarz, przechowywany dotychczas w szpitalu w Borgo — zapowiada oba jego zagadnienia. Temat jest średniowieczny, lecz styl nowy. Malarze dawniejsi tworzyli raczej w stylu uwypuklającym, nie wychodzili poza płaszczyznę;

Piero, chcąc wywołać wrażenie głębi przestrzennej, stwarza z płaszcza Madonny przestrzeń pustą i w niej rozmieszcza kolisto klęczące postacie. Jego poprzednicy znali jeno barwy lokalne i nie załamane; u niego podszewka płaszcza, rozpostartego przez Maryę nad wiernymi, mieni się przeróżnymi refleksami, zależnie od światła, jakie na nią pada. Drugiem dziełem jest fresk w San Francesco w Rimini, przedstawiający kondottiera tego miasta, Sigismonda Malatestę, zatopionego w modlitwie do swego patrona. Tutaj zastosował Piero te same zasady do pejzażu: rozwarł ścianę i umieścił klęczącego księcia przed przestworem powietrznym, pełnym mżących świateł i rozpostartym w nieskończoność. Aby jeszcze silniej spotęgować wrażenie nieskończoności przestrzennej, ustawia od przodu potężne kulisy, którym nadaje kształty kolumnady renesansowej, to znaczy: chcąc wciągnąć wzrok widza w głąb oddali, posługuje się tym samym fortelem, który później zastosował Claude Lorrain. Portrety księcia i księżny z Urbino również znamionują jego dążności. Domenico Veniziano, tak samo jak Pisanello, ściśle przestrzegał w swych wizerunkach stylu medalowego. Głowa spoczywa, podobnie jak na medalach pamiątkowych imperatorów rzymskich, na tle jednolitem. Piero, chcąc skierować wzrok w głębię, zrywa z tem zapatrywaniem. Roztacza daleki widok na żyzne pola, na wzgórza i doliny, symbolizujące błogosławieństwa dobrych rządów. Błękit poza głowami to już nie tło medalu, lecz świetlista kopuła niebios, sklepiąca

się nad niwami. Postacie wyglądają jak ciała w przestrzeni, a nie jak pomalowane wypukłorzeźby. Bezsprzecznie, nie rozwiązał zagadnienia w zupełności. Zachowując sztywne ustawienie głów w profilu, wywołał sprzeczność między przestrzennym stylem tła, a płaszczyznowym stylem głów. Lecz stworzył dążność do zastąpienia medali wizerunkami istotnie malowanymi.

Prócz wspólności dążeń z towarzyszami florenckimi, przejawia się w jego dziełach prastara spuścizna Umbryjczyków: poczucie niewieściego wdzięku. Bo chyba niema obrazu, tchnącego większą delikatnością, niż jego Madonna oxfordzka: szczupła, blada, o nieregularnych, lecz dziwnie szlachetnych rysach, pochyla się zwolna nad Dzieciątkiem. Aby wywołać wrażenie głębi przestrzennej, rysuje dach chaty w perspektywicznym skrócie, dzięki czemu się czuje, że postacie istotnie znajdują się w przestrzeni, a po obu stronach odsłania widok na krajobraz, który właśnie dlatego, że kulisy przednie są tak daleko wysunięte, wydaje się tem przestronniejszym i tem nieskończeńszym, Tak samo stawia sobie określone zagadnienie świetlne; mianowicie dąży do wywołania srebrnej poświaty księżyca. Modre światło napełnia przestrzeń, migota białawo-szarawymi promieniami we wnętrzu chaty i spowija pejzaż na tle dalszem w błękitnawe mroki. Z zachwytem zatrzymuje się spojrzenie na wdzięcznych postaciach aniołów, które zstąpiły, aby sławić Dziewicę śpiewem, oraz grą na skrzypcach i mandolinach. Te dzieweczki, świeże jak

wiosenne pąki, ze skrzącemi perłami w sfalowanych włosach, są po prostu przedziwne i tchną niesłychanie nowoczesną gracyą, przypominającą Rossettiego.

We freskach, malowanych do 1466 roku w kościele San Francesco w Arezzo, a przedstawiających epizody z historyi św. Krzyża, staje na wyżynach mistrzowstwa. Wszystkie zagadnienia, przejęte od Florentyńczyków, rozwiązał w tem dziele z klasyczną doskonałością. Uccello malował pierwsze obrazy batalistyczne, lecz nie sięgał w nich poza drewnianą automatyczność. Obrazy Piera są doskonałemi dziełami nowoczesnego malarstwa batalistycznego. Castagno usiłował zdobyć trzeci wymiar. U Piera płaszczyzna, którą ma pokryć malowidłem, przekształca się w przestrzeń łatwo i szybko. Domenico Veniziano pierwszy śledził wrażenia świetlne. Dla Piera cała przyroda przemienia się w jedną gamę tonów, drgających w rytm wszechwładnego czynnika: światła. Masacio w swoim „Adamie i Ewie“ pierwszy próbował malować nagość. Piero rysuje akty,—zwłaszcza nagich mężczyzn, odwróconych do widza grzbietem,—które wyglądają, jak gdyby pochodziły z dzieł Klingera.

Strona psychologiczna dzieła budzi niemniejszy podziw od strony technicznej. Temat fresków brzmi: Historya św. Krzyża. Lecz w rzeczywistości Piero stwarza historyę Drzewa Żywota, zasadzonego przez Seta, syna Adama: historyę drzewa, którego pień jest mostem, to znów progiem świątyni; spoczywa na dnie morskiem, to znów w głębo-

kiem podziemiu, i przez długie wieki zachowuje swą niepożytą siłę, aczkolwiek na niem skonał Zbawiciel świata. Już w obrazie wstępnym, na którym umierający Adam rozkazuje zasadzić to drzewo, przejawia się filozofia mistrza. Na twarzy sędziwego Adama widnieje wyraz starczego znużenia. Jego chore członki postradały siłę pierwotnego człowieka. Obok niego stoi Ewa, wsparta na kulach; lica jej pomarszczone, pierś uwiędła. Lecz przeciwieństwo do tej grupy stanowi po drugiej stronie krzepki chłopak, silny jak atleta, oraz tęga dziewoja o rozrosłej piersi. A więc przeciwieństwo starości i młodości, uwiądu i krzepkości, śmierci i wiekuiście odradzającej się bujności. „Geburt und Grab, ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben ein glühend Leben“ *) Piero jest podobny do tego ducha ziemi. Z jego obrazów rozbrzmiewa jak gdyby milletowski „le cri de la terre.“ Nie wie, co to wzloty mistyczne. Ziemia jest rodzajną, wszech żywiącą macierzą. Dojrzewają zboża, dymią skiby, roztaczają się żyzne pola i falujące kłosem niwy. A człowiek zrósł się mocno z ziemią, jest ociężały, krępy i wiedzie na niej żywot zwierzęcy. Już nie jest ona dla niego jeno tymczasową gospodą przy drodze, wiodącej ku wieczności. On syn gleby, z prochu poczęty i w proch się obracający. Robotnik, wsparty na łopacie, jest jego ulu-

---

*) Narodziny i grób, morze wieczyste, zmienne snowanie, życie ogniste.

bionym motywem: bo to człowiek, który ziemię uprawia, ujarzmia i zapładnia. Typy nubijskie także go pociągają: wszak to ludzie pierwotni, przyziemni i nawpół zwierzęta. Jego kobiety to istne mamki, istniejące jeno po to, aby rodzić nowe pokolenia. Postacie Gentilego patrzą tęsknie w niebo; chłop umbryjski obwieszcza, że niezmienny jest jeno zanik i kiełkowanie, w których przejawia się wiekuista twórczość przyrody.

Madonna del Parto, którą po ukończeniu fresków w Arezzo namalował dla kaplicy cmentarnej w wioszczynie górskiej, Ville Monterchi, jest napewno jego najznamienniejszem dziełem. Aniołowie unoszą zasłonę, a za nią ukazuje się postać niewieścia, której ręka w monumentalnym geście spoczywa na błogosławionem łonie. Piero w kaplicy cmentarnej maluje symbol życia, przedstawia Madonnę jako matkę całego rodu ludzkiego. Tak samo nie uznaje śmierci i zaprzeczenia życia. Na freskach w Arezzo pominął Ukrzyżowanie, aczkolwiek temat tego wymagał; na freskach w San Sepolcro maluje również Chrystusa nie ukrzyżowanego, lecz zmartwychwstającego. Dookoła sarkofagu leżą pogrążeni we śnie strażnicy, nieruchomi i jak gdyby do ziemi przyrośli. Z mrocznego grobowca powstaje z uroczystym spokojem nadludzko potężny Duch Świata. Niektóre drzewa są nagie i obumarłe, lecz na innych kiełkuje już świeża, soczysta zieleń.

Jego dzieła późniejsze są jeno dalszymi przykładami do twierdzeń powyższych. Na Chrzcie Chrystusa, znajdującym się w Ga-

leryi Narodowej londyńskiej, lśni migotliwe światło dzienne. Ciało Chrystusa niema barwy cielistej, bo przez korony drzew przesiewa się światło i mieni się na niem w zielonawych refleksach. Figury nie stoją przed krajobrazem, lecz posągowo wyłaniają się z krajobrazu. Drzewa, pod któremi chrzest się odbywa, są to granaty, symbol płodności. Postacie aniołów są podobne do tych, które widnieją na „Narodzinach Chrystusa“: hoże, świeże dzieweczki o płowych, falistych włosach, uwieńczonych zielenią, oraz białemi i blado-czerwonemi różami. Obraz w Brerze przedstawia Federiga da Urbino, klęczącego przed Madonną. Matka Boża ma rysy małżonki Federiga, Battisty Sorza, zmarłej w roku 1472, a Dzieciątko Jezus przypomina z twarzy jego synka, Guidobalda. W głębi widnieje absyda kościelna, figury są rozmieszczone kubicznie na tle pustej przestrzeni. Na wizerunku Madonny w Sinigallia zajmuje go problem Pietra de Hoog: światło, napływające do wnętrza drga kolejno mgławiej, to znów jaśniej. Przejawiające się w tem dziele upodobanie do martwej przyrody doprowadza go w końcu do malowania przestronnych placów, na których wcale niema figur, lecz za to widnieją okazałe budowle renesansowe. Wyłania się malarstwo architektoniczne. Niestety, na tych dziełach ostatnich zamiast barw światłych i jasnych, które dawniej tak lubił, pojawia się żółto-zielonawa mgławość. Piero zapada na chorobę oczu; — dziwna ironia losu, że właśnie ten człowiek, który tak często pławił się spoj-

rzeniem w świetle, musiał w końcu oślepnąć.

11. Pierwsze błyskawice.

Te obrazy od dzieł Gentilego i Fiesolego zdają się dzielić całe wieki. Średniowieczna uczuciowość wygasła do ostatniej iskry, zanikł wszelki ślad pobożności ascetycznej. Jedni posługiwali się biblijnymi motywami jeno gwoli rozwiązania zagadnień technicznych. Na Fiesolego patrzyli przeto ze szyderczem wzruszeniem ramion, a w jego pobożności widzieli jeno melodramatyczne schlebianie ogółowi. Inni nie przekształcają wprawdzie malarstwa w naukę, lecz za to przekładają całą Biblię na motywy świeckie. Pismo Święte jest pretekstem do malowania obrazów, przedstawiających zwyczaje lub mody. Malarstwo przestało być służebnicą kościoła, przestało zaspokajać mistyczne tęsknice serc ludzkich.

Nasuwa się pytanie, czy tego rodzaju sztuka mogła panować samowładnie przez czas dłuższy. Aczkolwiek w górnych warstwach społeczeństwa przeważały dążności świeckie, aczkolwiek malarze z taką, dumą hołdowali hasłu l'art pour l'art to przecież prócz nich istniało jeszcze pospólstwo, które od sztuki wymagało innej treści, które w obrazach szukało wzruszeń, zbudowania i pocieszenia. Więc około połowy stulecia pojawia się obok malarstwa świeckiego i naukowego sztuka ludowa. W łonie ludu wre głucho i groźnie reakcya religijna. ROGERA VAN DER WEYDEN dzieli od Fieso-

lego zaledwie lat kilka. Lecz jeden oznacza koniec, a drugi początek. To już nie owa miękka, nieco bezmyślna i nieco ospała żarliwość średniowieczna. To grzmot przed burzą, to trzęsienie ziemi, roztaczające swe kręgi poprzez ziemie i kraje.

Wprawdzie nie można tego powiedzieć o wszystkich dziełach mistrza. Albowiem Roger van der Weyden pod koniec życia stał się także miękkim i pojednawczym. W swych dziełach ostatnich, w ołtarzu middelburskim, oraz wizerunku św. Łukasza, nieomal się przystosował do charakteru szkoły eyckowskiej: w odczuwaniu przeważa spokój i cichość, pejzaż jest subtelny, jak na jakiej miniaturze. Jeżeli jedno z dwóch dzieł, znajdujących się w Monachium, a mianowicie ołtarz Trzech Króli, jest istotnie dziełem jego, a nie Memlinga, to w swym ostatnim okresie osięgnął wykwintność prawie dworską. Stroje są eleganckie i kokieteryjne, ruchy gibkie. Kawał pejzażu w głębi, na którym widnieje memlingowski jeździec, pędzący na siwym koniu odludną drogą, każe go uważać za pierwszego pejzażystę nastrojowego w Niderlandach.

Lecz imię Rogera nie przywodzi na myśl tych dzieł, pełnych spokoju i wytworności. Przypominają się wielkie, boleśnie na szerz roztwarte oczy, łzy, ściekające po zapadłych policzkach, ręce, załamujące się kurczowo, lub wyciągnięte błagalnie ku niebu. Przypominają się skargi, dzikość i cierpienie.

Jan van Eyck nie dbał o utrudzonych i obciążonych, lecz zwracał się do stanów za-

możniejszych, które od sztuki wymagają łechtania wzroku, a nie wzruszeń duchowych. Wszystko przemienia się u niego w obrazy pstre i skrzące. Kwiaty kwitną, szaty się mienią. Weselny nastrój wielkanocny roztacza się po świecie.

Roger był malarzem miejskim w Brukselii i przemawiał do ludu, a przemawiał w słowach gromkich, z namiętnym patosem proroków Starego Testamentu. Cierpienia Zbawiciela są jego umiłowanym tematem. Oto dookoła krzyża Zbawcy gromadzą się wśród jęków i skarg ludzie z oczyma przygasłemi i od łez zaczerwienionemi. Marya słania się nieprzytomna, krzyki uczniów biją z dziką rozpaczą w niebo. Na drugim obrazie siedzi boleściwa Matka Boża, jak gdyby skamieniała z bólu, a na Jej łonie spoczywają krwawe i umęczone zwłoki syna. Na innym widnieje otwarte niebo. Chrystus przywołuje do siebie błogosławionych, a potępieńców skazuje na męki wiekuiste. Nawet w pejzażu, o ile go nie zastępuje średniowieczne tło złote, wre walka uczuć. Z martwych bezdni dźwigają się skrzesane i poszarpane skały, lub cała przyroda zda się zamierać, gdy zimne zwłoki Zbawcy mają spocząć w grobie.

My, ludzie współcześni, już nie znamy namiętności tego rodzaju. Dlatego wiele szczegółów w obrazach Rogera razi nas przesadą. Te wybuchy bólu wydają się nam grymasem. Lecz gdy się pomyśli, z jaką teatralną czczością malowali podobne motywy malarze późniejsi, wtedy wionie na nas

z tych obrazów pierwotna moc i żywiołowa potęga. Zda się, jak gdyby były dziełem całego ludu, a nie jednego człowieka. A ten lud domagał się religii nie prośbą, lecz groźbą i gotował się do rozruchów. Roger był tłumaczem tego nastroju epoki. Nigdy przedtem, a rzadko potem przemawiało malarstwo w takich tragicznych, rozdzierających tonach. To wyjaśnia olbrzymi wpływ jego dzieł. Zdawało się, jak gdyby na kraje runęła lawina.

Albowiem nie tylko Północ uległa wpływowi Rogera. Pielgrzymka do Rzymu, którą w roku jubileuszowym 1450 odbył jako pobożny pątnik, ma dla sztuki włoskiej ogromne znaczenie. Cosmo de Medici zamówił u niego obraz do ołtarza, przedstawiający medycejskich świętych, a znajdujący się obecnie w Frankfurcie. To dowodzi, że we Włoszech znów wezbrały porywy religijne, którym nie wystarczało malarstwo o charakterze naukowym i świeckim. Co było zewnętrzną przyczyną tego nagłego rozgorzenia żarliwości mistycznej? Czy sprawcą tego zwrotu był św. Antoni, który podówczas kazał? To dziwne, że stary Donatello, który w Rzymie stał się klasykiem, przemienia się nagle w mistrza dzikiego baroku, a z jego dzieł paduańskich rozlega się jak gdyby przeraźliwy krzyk rozpaczy. I to także dziwne, że szkoła paduańska rozpoczyna od podobnych tonów.

Albowiem obrazy, malowane przez GREGORIA SCHIAVONE i MARCA ZOPPO, nie mają nic wspólnego z lekką, powierzchowną świeckością Fra Filippa i Gozzoliego. Są płodami tego samego ducha, z którego się

poczęły płaskorzeźby Donatella i Pietà Rogera. Madonna surowa, niedostępna i prawie wyniosła siedzi na kamiennym tronie. Dokoła niej stoją postacie męskie o kościstych, wychudłych kształtach i groźnych, posępnych spojrzeniach. Śmierć zawładła światem. Nie kiełkuje i nie zieleni się ani jedno źdźbło trawy, nie rozwija się i nie pachnie ani jedno kwiecie. Widnieją jeno nagie skały i ziejące mrokiem przepaście. Drzewa obnażone, ogołocone z liści i jak gdyby zziębnięte, wyciągają ku niebu swe obumarłe gałęzie. Ludzie drżą od zimna. Tęsknią znów do ciepła światłości niebiańskiej. Dzieła owiewa cierpkie, mroźne tchnienie północnego ascetyzmu. A jeszcze posępniej przejawia się ono u artystów, których kolebką była Ferrara.

Nawet ziemia, na której to miasto powstało, jest raczej północna niż włoska. Pusta, płaska, monotonna równina dyszy majestatyczną zadumą i odurza czarem mistycznej Nirwany. W dal ciągną się wązkie zagony, poprzecinane miedzami, na których sterczą karłowate pnie drzew morwowych, oplecionych nikłym winogradem. Posępnie i ciężko dźwiga się wyniosły Palazzo Schifanoja. W jego murach z czerwonej cegły rozgrywały się owe krwawe tragedye, o których Byron opowiada. Ulice miasta, proste i niemiłe, zamykają po bokach pałace, zbudowane z ciemnej cegły w jednostajnie poważnym, posępnym stylu.

Roger van der Weyden, jadąc do Rzymu, zatrzymał się w tem poważnem, północnem mieście i spotkał się tu z życzliwem uznaniem. Przyjaciel Pisanella, Lionello d'E-

ste, zamawia u niego tryptyk, przedstawiający Zdjęcie z Krzyża, którego część środkowa wisi obecnie w Uffiziach. Co więcej, cierpka, ostra sztuka Rogera wywiera stanowczy wpływ na twórczość malarzy ferraryjskich. Z paduańskiej pracowni Squarcionego wynieśli znajomość techniki. Piero della Francesca, który jakiś czas przebywał na dworze Lionella, wszczepił w nich zamiłowanie do jasnych szarawości, oraz rozległych pejzaży, z których posągowo wyłaniają się postacie. Roger van der Weyden wyposażył ich szczególniejszą cierpkością i niderlandzkim ascetyzmem.

Cykl fresków w Palazzo Schifanoja, tworzący niejako zbiorowy pomnik tej szkoły, świadczy nader znamiennie o średniowiecznym duchu sztuki ferraryjskiej. Temat: Dwanaście Miesięcy nastręczył sposobność do malowania epizodów z pracy na roli, łowów, oraz zdarzeń politycznych. Zwłaszcza obraz, zatytułowany Marzec, a przedstawiający prządki na tle pejzażu, jest dla historyi sztuki nader ważny, bo w nim po raz pierwszy dostarczyła motywu praca ręczna. Twórcą jego jest FRANCESCO COSSA. Od tego artysty pochodzi również „Jesień“, znajdująca się w Galeryi berlińskiej.

To dzieło postawiło swego mistrza w rzędzie najbardziej znanych malarzy Quattrocenta. Wśród pól stoi, jak potężny posąg, postać wieśniaczki w podkasanej spódnicy; z rydlem i motyką w ręku, z pękiem dojrzałych winogron na ramieniu, patrzy jak jakie dumne bóstwo pracy, w stronę wsi ro-

dzinnej. Zda się, że z obrazu bije „woń ziemi“ Piera della Francesca. Jeno nie trzeba zapominać, że jeszcze ściślejsze węzły łączą go ze średniowieczem, U Florentyńczyków przeważa żywioł świecki, Ferraryjczycy powracają do alegoryi średniowiecznej, Bo Jesień jest jednym z „obrazów na każdy miesiąc roku“, podobnym do tych, jakie spotykamy w kalendarzach średniowiecznych. Freski w Schifanoji przedstawiają średniowieczny temat wpływu gwiazd na losy człowieka.

Prócz tych alegoryi pojawiają się jedynie dzieła, które z ascetyczną powagą i prawie szpetnym patosem opiewają Oskarżenie Chrystusa, lub ukazują postać Królowej Niebios, siedzącej na tronie. Chude, stare, brzydkie postacie, kościści starcy i zbolałe matrony — to prawie wyłączna dziedzina sztuki ferraryjskiej. Żadna inna szkoła włoska nie zbliża się tak bardzo do naturalizmu Rogera, żadna inna nie lubuje się do tego stopnia w okrutnych, szorstkich liniach, w modzelowatych dłoniach, w wychudzonych i jak gdyby gorączkowym dreszczem targanych ciałach. Nawet barwa, ta cierpka mieszanina cytrynowej żółcizny, błękitu i cynobrowej czerwieni, potęguje jeszcze piołunową gorycz i archaiczne namaszczenie.

Pietà w Luwrze, której twórcą jest COSIMO TURA, ma dziwną wielkość mimo dzikiego, barbarzyńskiego patosu. Jego Madonna berlińska skrzy się i błyszczy, jak mozaika bizantyńska. Tron, wsparty na kry-

ształowych słupach, zdobią płaskorzeźby bronzowe i skrawe mozaiki. Szaty mienią się szmaragdową zielenią, szkarłatem i żółcizną. Ciała, sztywne i kościste, znamionuje potęga plastyki. Nawet ERCOLE DEI ROBERTI, aczkolwiek należy do młodszego pokolenia, hołduje temu twardemu i ściśle archaicznemu stylowi. Dziełem jego była Męka Chrystusa w San Petronio w Bolonii; Vasari, pisząc o niem, mówi jeno o nieprzytomnie słaniającej się Matce Bożej, o zapłakanych i zbolałych twarzach. Jego św. Jan, znajdujący się w galeryi berlińskiej, to istny szkielet, który wyłania się posągowo z gorejącej czerwieni pejzażu, tchnącego majestatyczną surowością. Te obrazy zwiastują nowy kierunek, który miał zawładnąć przyszłością. Zda się, jak gdyby w ich głębi majaczyła postać tego, którego głos miał wstrząsnąć posadami całej Italii. One tłumaczą, dlaczego właśnie Ferrara wydała posępnego dominikanina Savonarolę. Lecz jeszcze nie była pora ku temu. Potęga antyczności okazała się silniejszą od ascetyzmu.

12. Mantegna.

Antyczność nie wywierała dotychczas na twórczość artystyczną Quattrocenta wielkiego wpływu. Słowo: Renesans—oznaczające odrodzenie starożytności — możnaby raczej zastosować do Trecenta. Podówczas, gdy Petrarka jął z młodzieńczym zapałem wydobywać na jaw zaprzepaszczone skarby starożytności pogańskiej, gdy Cola Rienzi marzył

o wskrzeszeniu dawnej wielkości Romy, gdy Boccaccio tworzył swą Genealogia deorum, oraz owe lekkie nowele, w których igra i przekomarza się duch iście heleński—wtedy sztuka święciła odrodzenie starożytności. We Florencyi powstało Baptisterium, oraz kościół San Miniato, w Pisie katedra i wieża pochyła, w których styl romański dzięki wzorom starożytnym, osięgnął czystość, iście klasyczną. Pisańczycy tworzyli swe rzeźby, w których przejawia się również wpływ dawnych arcydzieł. Giotto tchnął nowe życie w formy antyczne, ożywił ich poważne linie treścią chrześciańską. Rzadko kiedy w sztuce chrześciańskiej przejawiały się tak obficie pierwiastki antyczne, jak w tych czasach, gdy twórca Tryumfu Śmierci malował swe nagie ciała, gdy Lorenzetti tworzył swe malowidła ścienne, na których nie jedna figura zda się wprost pochodzić z fresków pompejańskich.

Natomiast w okresie wczesnego Quattrocenta wpływy antyczne grają rolę nader podrzędną. Znamiennym objawem zwrotu jest rada, jakiej udzielił artystom Leo Battista Alberti: aby, zaniechawszy wzorowania się na formach starożytnych, jęli się samodzielnych studyów nad przyrodą. Jedyną spuścizną Trecenta było zamiłowanie do akcesoryów antycznych. Podobnie jak na obrazach Giotta widnieje kolumna Trajana i świątynia Minerwy z Assyżu oraz rumaki z przed kościoła św. Marka i Victorie z palmami w rękach, tak samo teraz malowidła roją się od starożytnych budynków i ornamentów.

Malarze jęli nadawać swym tłom charakter architektury starożytnej, zanim budownictwo zdążyło wejść na nowe tory. Palmetty i rozety, sfinksy i satyry, rogi obfitości meandry, girlandy i triglyfy, urny i kandelabry, syreny i trofea, stanowią wdzięczną ozdobę płaszczyzn. W niszach ukazują się starożytne posążki Erosów i Wener, tu i owdzie widnieją maski, antyczne popiersia i medaliony imperatorów. Artyści igrają szczegółami antycznymi, jak dzieci nową zabawką. Lecz poprzestają na tej igraszce. Nic się tak nie różni, jak prostota linii antycznych od posągu Donatella o ostrych konturach głowy, kościstych członkach i kapryśnie pofałdowanych draperyach. Nic się tak nie oddala od klasycznego stylu płaskorzeźby starożytnej, jak dzieła Ghibertiego o perspektywie malarskiej. Tak samo typy, stroje, postawy, oraz układ na obrazach Uccella, Castagna, Fra Filippa i Gozzoliego zgoła nie świadczą o wpływach antycznych. Dopiero w drugiej połowie stulecia poczyna się stylistyczne oddziaływanie starożytności. Padwa była nie tylko ojczyzną św. Antoniego, lecz także miastem rodzinnem Liwiusza. Gdy w 1413 r. odnaleziono domniemany grobowiec historyka rzymskiego, serca jęły lgnąć gorąco do tradycyi klasycznych. Paduańczycy zasłynęli wszędzie jako wielcy miłośnicy i zbieracze starożytnych dzieł sztuki. Zwłaszcza kardynał Scarampi jest typowym przedstawicielem epoki: książę kościoła, który za swą największą chlubę uważa posiadanie Areny w Padwie, czciciel starożytności, który buduje akwedu-

kty rzymskie i wraz z Cyryakiem z Ankony gromadzi słynną kolekcyę gemm greckich. W dziedzinie malarstwa podobną rolę odgrywa FRANCESCO SQUARCIONE, który jedzie do Grecyi, aby ujrzeć wiekopomne dzieła dawnej sztuki, który tam sporządza odlewy gipsowe, gromadzi popiersia, posągi, płaskorzeźby i szczątki zabytków architektonicznych, a potem, powróciwszy do ojczyzny, zakłada akademię malarską.

Wprawdzie w dziełach Squarcionego trudno się dopatrzyć wpływów klasycznych, a jego wielki uczeń, ANDREA MANTEGNA, nie jest j e n o epigonem starożytności. Rozwiązania jego zagadki trzeba szukać w nim samym. Piero della Francesca i on tworzą węgły sztuki włoskiej. W młodości swej pasał owce. Giotto, Castagno, Segantini i on to czterej wielcy pastuszkowie w historyi sztuki. Od jego dzieł wieje również ostre powietrze alpejskie. Treścią ich jest granit, który stanowi rdzeń skał euganejskich.

Przyjrzyjmy się jego portretowi. Ma on nader znamienny kształt popiersia. Po innych artystach Quattrocenta pozostały wizerunki malowane; mistrz, który portretował Mantegnę, czuł, że tylko bronz może godnie uwiecznić rysy tej bronzowej głowy. A jaka potęga woli, jaka nieugięta siła przejawia się w tem obliczu! To nie człowiek, pełen dobroci i łagodności, lecz charakter twardy, żelazny i kolczasty. Przywiązanie do Squarcionego, który adoptował biednego chłopaka, zamieniło się wkrótce w nieprzyjaźń, a stosunek do późniejszego protektora Mantegni,

księcia Gonzagi, cechuje zawziętość i duma. Każde słowo w jego listach jest zjadliwe, ostre i szpiczaste, jak świeżo wyostrzona klinga. Nie ustaje w zatargach z księciem, przez całe życie waśni się ze sąsiadami. Oskarża, procesuje się, gnębi bez miłosierdzia swych przeciwników. Rani każdego, kto się doń zbliża. Tym właściwościom duchowym odpowiadają na jego obrazach zębate glorye i sztywne liście, które także wywołują wrażenie, że można się o nie zadrasnąć do krwi. Z temi właściwościami zgadza się cała sztuka artysty. Podobna jest ogrodowi, dookoła którego pozastawiano żelaza. Dźwięczy ostro i przenikliwie, jak spiżowa tarcza, ugodzona mieczem. Na tej twardości, pozbawionej wszystkiego, co miękkie, przytulne i pojednawcze, polega jej jednostronność, lecz zarazem jej wielkość. L e s t y l e c' e s t l'h o m m e.

Człowiek o bronzowej głowie, o kamiennem, nieulęknionem spojrzeniu, stwarza swe postacie na swój własny obraz i podobieństwo. Zakute w żelazne pancerze, przypominają olbrzymów bajecznych, a ich muskularne grzbiety i krzepkie, jędrne nogi zdają się być dziełem rzeźbiarza, a nie malarza. Ich ciała prężą się, jak strzała na cięciwie łuku: snadź Mantegna, który zawsze był przygotowany do walki i obrony, przelał w nie własnego ducha. Spojrzenia są ponure i skryte, od wystających kości policzkowych brużdżą się ostre zmarszczki, jak na popiersiu ich twórcy. Mimika jest twarda, przykra i szorstka, jak życie, co stężało w ruchu pod wpły-

wem czarodziejskiego zaklęcia. Szaty, a nawet miękkie tkaniny, wyglądają jak gdyby ze stali, zwłaszcza owe sztywne, odstające płaszczyki, które tak często widnieją na jego obrazach. Chcąc, aby fałdy wyglądały, o ile możności, twardo i niepodatnie, wzoruje swe draperye na modelach ze sztywnego papieru. A zapewne jeszcze lepiej odpowiadałyby jego upodobaniom modele z blachy. Ten spiżowy styl rysunku oddziaływa na barwę. Ponieważ przedmioty miały dlań taki żelazny wygląd, więc z konieczności musiał dobierać barwy o tonach metalicznych. Niektóre postacie, aczkolwiek wzorowane na żywych modelach, są podobne raczej do posągów z bronzu, tak twarde są kontury, tak metalicznie połyskują fałdy.

Ten wzgląd rozstrzyga również o doborze akcesoryów. Nie dość, że się lubuje w wojownikach, lśniących od zbrój i rynsztunków, że się rozkoszuje szatami, układającemi się ciężko w kamienne fałdy, lecz jeszcze nagromadza dokoła podobne przedmioty: pancerze, hełmy, cynowe dzbany, nagolenniki o metalicznym połysku, zębate glorye i gwoździe. Główki serafów, u innych lekko zaznaczone, ważą się u niego ciężko w powietrzu. Na obrazie, przedstawiającym Zmartwychwstanie, skrzy się poza Zbawicielem promienista glorya o brzegach zębatych i wyostrzonych, jak brzytwa. Na miedziorycie, wyobrażającym Ukrzyżowanie Chrystusa, oprócz napisu I N R I, przybitego do krzyża grubymi, żelaznymi ćwiekami, widnieją jeszcze na przednim planie ciężkie drzwi z su-

chej dębiny o żelaznem, zardzewiałem okuciu. Urny i wazy, naczynia miedziane i złote monety potęgują na innych obrazach wrażenie metaliczności.

Lecz wprost napełnia podziwem, gdy przekłada pejzaż na ten styl spiżowy. Albowiem ludzie, przezeń stworzeni, nie mogą żyć pośród zwykłego otoczenia. Trzeba im świata o tej samej, co oni, drętwej wyniosłości. Mantegna go stworzył. Na jego obrazach niema łąk i ogrodów, nie widać zieleni ni kwiatów. Wszechistnienie przemienia się w wizyę z epoki kamiennej: na globie nagim, odartym z pokrywającej go kory urodzajnej ziemi, widnieją jeno erratyczne głazy, obumarłe drzewa i krzewy, kamienne usypiska i piaszczyste gościńce. Na górach sterczą uwieńczone blankami wieżyce i otoczone wysokiemi murami miasta. To znów roślinność znika zupełnie, a na tłach przednich ukazują się łupkowe iglice i zieją mrokiem jaskinie. Zapewne niejeden z tych krajobrazów widział w rzeczywistości. Gdy Zdjęcie z Krzyża przenosi do kamieniołomów trachitowych, gdy Pokłon Trzech Króli umieszcza w jaskini z lawy, a po lewej stronie obrazu piętrzy strome, wulkaniczne skały, to czujemy ślady wspomnień i spostrzeżeń, wyniesionych z gór euganejskich. Lecz kiedy indziej przekształca przyrodę z największą dowolnością. Lubuje się w olbrzymich koralach, jakich nigdy nie widziało oko mineraloga, a na obrazie, zwanym Madonna della Petriera, powiększa małe stalaktyty do monumentalnych rozmiarów. W poblizkich kamieniołomach pracują ka-

mieniarze, zajęci ciosaniem głazów. Dodał ich jeno poto, aby wzmódz wrażenie kamienności. W tym samym celu posługuje się niejednokrotnie drogami, krzyżującemi się na wzgórzach. Gdyż one pomagają mu do odsłonięcia, do obnażenia ziemi, do ukazania jej kamiennego szkieletu.

Tak samo postępuje z roślinami. Szczególniej upodobał sobie winorośl, oraz jej grona i liście. W naszych czasach imitują je wprost niezrównanie: jagody ze szkła, a liście z blachy. Niemniej wiernie i niemniej twardo maluje je Mantegna. Drzewa stylizuje staranniej. Zda się, jak gdyby dźwigały na sobie ciężkie zbroice z żelaza. Z gałęzi zwieszają się liście nieruchome i twarde, jak gdyby kowane ze stali. Gałęzie wyglądają zębato i zadzierzysto, jak włócznie, lub pociski. Zioła, rosnące na kamienistej glebie, mają także twardość, metaliczność i krystaliczną kruchość skamielin z formacyi dentrytowej. Jedne wyglądają, jak gdyby były z cynku, skropionego tlenkiem ołowiu, lub ołowiową bielą; inne, jak gdyby je powlekała warstwa zielonego bronzu, na którym połyskują biało-stalowe refleksy. Nawet powietrzu i niebiosom narzucił swój styl kamienny. Miękkie, rozwiewne, nieuchwytne obłoki zamyka w kształty twarde, wyraziste i plastyczne. I nie jest to dziełem przypadku, że właśnie t e n artysta, tak usilnie dążący do wyrazistości w kształtach, pierwszy przyswoił sobie technikę miedziorytniczą, która, niezależnie od wszystkich barwnych osłonek, najlepiej nadaje się do uwy-

datniania bryłowatości przedmiotów, skończoności konturów i zbitości kształtów!

Jeżeli wogóle można mówić o zewnętrznych wpływach na indywidualności tego pokroju, co Mantegna, to najsilniejsze jego wrażenia sięgały zapewne owych czasów, gdy w Padwie pracował Donatello. Widział, jak powstawał posąg Gattamelaty i płaskorzeźby na ołtarzu głównym. A może nawet zawiązał z Donatellem stosunki osobiste. Bądź co bądź najpojętniejszym uczniem wielkiego Florentyńczyka nie był żaden rzeźbiarz, lecz malarz Mantegna. Posągi bronzowe były pierwszemi dziełami sztuki, na których spoczywał wzrok chłopca, więc gwoli swemu smakowi, wykształconemu na odlewach bronzowych, dążył tak usilnie do plastyczności w swych obrazach, jak gdyby plastyka była czemś nieodzownem w malarstwie. Prócz Donatella jego nauczycielem był Paolo Uccello, który przybył do Padwy w orszaku wielkiego rzeźbiarza i malował w Palazzo Vitalini. On to nakłonił Mantegnę do studyowania nauki o perspektywie, którą wzbogacił nader ważnemi odkryciami. A że wcześnie się zapoznał z dziełami Piera della Francesca, wynika z podobieństwa, zachodzącego między Zmartwychwstaniem Mantegni, znajdującym się w Tours, a obrazem Piera tej samej treści, przechowywanym w San Sepolcro, oraz z plenerystycznych czynników, przejawiających się w jego Legendach o św. Krzysztofie, a wreszcie z zagadnień przestrzennych, które go podówczas zajmują.

Już w słynnych obrazach, malowanych

przezeń od 1454 do 1459, a więc między 23 a 28 rokiem życia, w kościele Eremitów w Padwie, kojarzą się te wpływy. Figury maluje w skróceniu, tak, jakby one przedstawiały się w rzeczywistości widzowi, patrzącemu z dołu; przestrzeń rozmieszcza w ten sposób, aby wywoływała wrażenie głębi. Później, gdy w mantuańskim Castello di Corte malował strop Camery degli Sposi, studya nad perspektywą doprowadziły go do nowego wyniku. Zastosowując zasady Uccella do malarstwa na plafonach, otwierając sklepienie i malując aniołki w ten sposób, jak gdyby to były rzeczywiste istoty, które dla widza, patrzącego na nie od dołu, unoszą się w przestrzeni,—stał się wynalazcą malarstwa perspektywicznego na sklepieniach, przodkiem Correggia, Veronesa i Tiepola.

Tak samo w grupach portretowych, namalowanych przezeń na ścianach tej sali, spotykają się dwa stulecia. Najpierw poprzestawano na tem, że umieszczano wizerunki fundatorów na obrazach religijnych, później stworzył Castagno pierwsze podobizny pojedyncze naturalnej wielkości, wreszcie w tych scenach z życia Gonzagów pojawiają się pierwsze samoistne grupy portretowe. Jest to początek drogi, która prowadzi do Tintoretta i holenderskich portretów zbiorowych z XVII w.

Lecz dla Quattrocenta najważniejszym w następstwa był jego stosunek do starożytności. Nie jest to bez znaczenia, że twórca popiersia Mantegni, przedstawił go jako bohatera klasycznego świata, z długimi włosami i wień-

cem wawrzynowym na skroniach. Bo wpośród swej epoki jawi się on jak potomek zamierzchłych heroicznych czasów, jak pogrobowiec Hellenów. Zda się, jak gdyby Opatrzność jeno poto posłużyła się Squarcionem, aby powstał Mantegna. To, co Squarcione gromadził, dopiero w dziełach Mantegni nabrało życia i duszy. Obcując z humanistami paduańskimi, zapoznał się dokładnie ze starożytnością; z zapałem antykwarza i naukową ścisłością archeologa zbierał najdrobniejsze szczątki, które mogły mu dopomódz do wyczarowania tego zaginionego świata: płaskorzeźby, monety, napisy, dzieła z bronzu i marmuru. Starał się poznać stroje i uzbrojenie starożytnych do najdrobniejszych szczegółów, nie spoczął, dopóki nie wiedział, jak wyglądały rzymskie wędzidła lub obuwie, kształty architektoniczne starożytnych znał równie dobrze, jak ich suknie, sprzęty i zwyczaje. Później pobyt w Rzymie dał mu nową sposobność do podjęcia studyów antycznych. Z podziwem stawał przed tym światem budowli i posągów, lub kreślił szkice przed kolumną Trajana i Łukiem Tytusa.

Już jego freski paduańskie, aczkolwiek przedstawiają legendy o świętych, tchną uroczystym klasycyzmem. Ściśle helleński charakter tych malowideł mógł być jeno dziełem mistrza, wychowanego na klasycznych pojęciach. Rzymskie rynsztunki żołnierzy mógł odtworzyć jeno malarz, którego mózg był istną encyklopedyą starożytności. Jak bardzo wpływy klasyczne zawładnęły jego umysłem, świadczy w Camerze degli Sposi owa

słynna tablica, która w klasycznej łacinie i niemniej klasycznemi głoskami sławi fundatora, oraz ukończenie dzieła; lub jego św. Sebastyan, uwiązany nie do drzewa, lecz do ruin świątyni, a obok imię męczennika, wypisane greckiemi literami. Później, gdy na tronie mantuańskim zasiadła Izabella d'Este, nadarzyła mu się sposobność stworzenia dzieła, które sam uważał napewno za szczyt swej twórczości: tem dziełem był Tryumf Cezara. Przedtem zabytki sztuki starożytnej mógł stosować jeno jako akcesorya na obrazach treści religijnej, w tym obrazie miał temat naprawdę antyczny. Więc z pomocą materyałów, gromadzonych przez całe dziesiątki lat, stworzył najuczeńszą rekonstrukcyę starożytności, jaka kiedykolwiek istniała, wskrzesił przeszłość z taką dokładnością, że późniejsze wieki nic mu nie mogą zarzucić ani co do ścisłości archeologicznych szczegółów, ani co do sposobu antycznego myślenia.

Lecz nie tylko to jest nowością, że do motywów chrześcjańskich, które dotychczas wyłącznie panowały w sztuce, poczynają się zwolna przyłączać tematy antyczne. Studya nad starożytnością wywołały poza tem cały szereg nowych zagadnień. Posągi antyczne skłoniły przedewszystkiem do jeszcze dokładniejszego zbadania praw, które rządzą ruchami nagich ciał. Albowiem Piero della Francesca, aczkolwiek poczynił takie ogromne postępy w malowaniu nagości, nie umiał jej obdarzyć ruchem. Wszystkie jego postacie stoją z nieruchomym i niezmiennym spokojem, jak gdyby miały tak stać przez całą

wieczność. Kroczą ociężale, jak chłop po roli, grzęznący co krok w rozmokłej ziemi. Mantegna, którego ludzie żyją na skałach, a nie na niwach, uzupełnił go, bo pierwszy malował ruch, a nie spokój. Dopiero przez niego ruchy nagich ciał, oraz, wywoływane przez nie, skurcze i rozkurcze mięśni stały się osobnym przedmiotem studyów. Zwłaszcza jego miedzioryt, przedstawiający, jak Herkules dławi Anteusza, podziałał zapewne jak objawienie na artystów ówczesnych.

Niemniej widocznym jest wpływ starożytności na malowanie kostyumów. Dotychczas dziwactwa mody były dla malarzy niewyczerpaną kopalnią nowych odkryć. Mantegna, unika strojów współczesnych. Znika okazałość ubiorów i cały b r i c - à - b r a c, w którym się lubowali artyści dawniejsi, a natomiast pojawia się prosta szata antyczna, do której artystycznego wykończenia Mantegna przykłada szczególniejszą wagę. Mniej więcej do tego samego dążył również Piero della Francesca, lecz dla Mantegni wyszukiwanie pięknych motywów w draperyach było nieomal jednym z najważniejszych czynników twórczości. Nie zadowalniając się zadziwiającą zręcznością, z jaką przyoblekał ciała w tkaniny, ima się owych zagadnień harmonii i elegancyi, które tak niezrównanie rozwiązywali rzeźbiarze starożytni. Już na jednym z jego pierwszych obrazów, przedstawiającym św. Eufemię, falistość szat dorównywa pięknością najlepszym wzorom starożytnym. „Parnas“ z Louvre'u, namalowany przezeń gwoli przyozdobienia pracowni Iza-

belli d'Este, mógłby być dziełem Poussin'a, tak surowo antycznym jest rytm ruchów, tak klasyczną jest falistość lekkich szat, otulających miękko kształty ciał, lub rozwiewających się na wietrze. W sztuce pojawia się zupełnie nowe piękno, które nic nie ma wspólnego z realizmem rozlubowanym w rzeczywistości i niewybrednem kopiowaniem przyrody, właściwem wczesnemu Quattrocento. A zważywszy to wszystko: że Mantegna pierwszy nadał swym figurom pełne plastyczne zaokrąglenie, że stworzył pierwsze perspektywiczne malowidła na stropach oraz pierwsze portrety zbiorowe, że malowanie nagich ciał w ruchu i studyowanie draperyi pierwszy podniósł na wyżynę zagadnień artystycznych — uznamy w nim geniusza, który obok Piera della Francesca najpotężniej oddziałał na twórczość młodszych pokoleń.

13. Następcy Mantegni.

MELOZZA DA FORLI niepodobna sobie bez Mantegni pomyśleć. Jeno nie ma on w sobie zamaszystej wielkości Paduańczyka. Jest tak samo miękki, jak ów twardy, tak samo łagodny, jak ów butny i cierpki. Jego ziomek, Piero della Francesca wpłynął też na niego i przekazał mu nieco ze swojego wdzięku.

Już w pierwszych jego pracach, Personifikacyach Sztuk Wyzwolonych, namalowanych w 1474 r. do biblioteki księcia z Urbino, w sposobie rozmieszczenia figur w przestrzeni przejawia się jego łączność z wielkim

artystą w tym zakresie, Pierem. Zamiast sceny rozmieścić na wzór płaskorzeźb, — to znaczy zamiast ustawić postać Wiedzy na lewo, a jej czcicieli na prawo — maluje tron w głębi, p r z e d nim rozmieszcza męskie postacie na klęczkach, a oddal, w głąb idącą, zaznacza stopniami tronu. Prócz tego zajmuje się głównie draperyami. Fałdowaniu szat oddaje się z gorliwością, któraby uradowała Fra Bartolommea, wynalazcę manekinów.

Drugiem jego dziełem są obrazy w kopule tumu loretańskiego; w nich po raz pierwszy ima się zagadnienia, postawionego przez Mantegnę. Lecz jeszcze nie udaje mu się go rozwiązać. Niema lekkości. Postacie gubią się w swych ciężkich draperyach. Dopiero w kopule kościoła Santi Apostoli w Rzymie przezwycięża trudności. Chrystus—jak pisze Vasari — unosi się tak lekko w przestworzu, iż zda się przebijać sklepienia. Tak samo aniołowie zdają się fruwać swobodnie wśród otchłani niebiosów. Dziś kopuła już nie istnieje i niepodobna osądzić, w jakim stopniu udało mu się osięgnąć złudzenie perspektywiczne. Za to szczątki, przechowywane w zakrystyi watykańskiej, świadczą o subtelnem poczuciu piękna, które u Melozza szło w parze z dążnościami perspektywicznemi. Te płowowłose anioły, co z graniem i śpiewaniem pławią się w przestworzach, ponoszone wiewami, idącymi z zaświata, tak bardzo podobały się w naszych czasach, iż rzeczywistość wyczarowała to, co niegdyś wyśnił artysta. Nasze tancerki w ro-

dzaju sióstr Barison—to nader świeckie córy aniołów Melozza da Forli

W jego dziele ostatniem, którem jest fresk w Bibliotece Watykańskiej, przedstawiający Sykstusa IV, mianującego Platinę dyrektorem tejże biblioteki, Mantegna i Piero della Francesca znów podają sobie ręce. Jestto portret zbiorowy, wzorowany na wizerunku Gonzagów, namalowanym przez Mantegnę. Rozkład przestrzeni — a mianowicie silny skrót inkrustowanego sklepienia, oraz kolumny, oddalające się w głąb, i widniejąca za niemi loggia — przypomina medyolańską Santa Conversatione Pierra della Francesca, lecz zarazem zwiastuje przyszłość: Rafael miał ten obraz przed oczyma, gdy obmyślał Szkołę Ateńską.

We Florencyi następcą Mantegni, który tam bawił w 1466 r., jest wielki mistrz w odlewaniu spiżu, ANTONIO POLLAJUOLO. Na Pollajuola, podobnie jak na Melozza, oddziałała potężna posągowa plastyka mistrza paduańskiego, oraz klasyczny spokój jego draperyi. Jego postacie pięciu Cnót, zdobiące gmach florenckiego sądu handlowego, współzawodniczą z personifikacyami Umiejętności, namalowanemi przez Melozza dla biblioteki w Urbino. Lecz jeszcze bardziej ulegał wpływowi Mantegni na innem polu. Pollajuolo pierwszy za przykładem Mantegni jął się miedziorytnictwa. Z pośród jego sztychów najznamienniej świadczy o dążności artysty „Bitwa nagich wojowników“. Nikt przed nim nie odtworzył z takiem mistrzostwem dziko zmagających się

ciał, ruchów i życia. Te skurcze mięśni, te skomplikowane ruchy zdumiewają swą niesłychaną doskonałością. Miedzioryt ten mówi również o kierunku, jakiemu hołdował w malarstwie. Anatomia była dlań, podobnie jak dla Mantegni, polem doświadczalnem. „Na nagości — powiada Vasari — znał się lepiej od wszystkich swoich poprzedników. Ponieważ studyował anatomię przy stole sekcyjnym, przeto pierwszy odtwarzał istotnie grę mięśni.“ Wyboru tematów dokonywał zgodnie z tymi poglądami i jedynie o nich trzeba pamiętać, gdy się ma jego obrazy przed oczyma. Pasujące się ciała ludzkie, najprzeróżniejsze skurcze wytężonych członków, oraz zmaganie się sprzecznych sił — to jego dziedzina. W kształtowaniu czuć nadto bronzownika. Lubi kształty sprężyste, dziarskie w wygięciach i drgające ruchem. Wszystko znamionuje stylizacya o charakterze twardym i metalicznym. Z motywów chrześcjańskich, dozwalających na rozwiązywanie zagadnień tego rodzaju, nastręczał się przedewszystkiem św. Sebastyan. Obraz w Galeryi Pitti jestto akt naturalnej wielkości o kształtach krzepkich i niby odlanych ze spiżu: głowa w skróceniu, mięśnie napięte, przepaska na biodrach, jak gdyby wykowana z bronzowej blachy. Na obrazie, znajdującym się w Londynie, zwielokrotnia swe zadanie jeszcze przez to, że dookoła świętego rozstawia łuczników. To mu daje sposobność do wszelakich póz i bogatej gry mięśni. Niektórzy z katów pochylają się, aby napiąć swe łuki, a czynią to

z taką gorliwością, iż widzimy, jak im nabrzmiewają żyły. Ścięgna, włosy i zmarszczki ich lic wyglądają, jak gdyby wyrzezane w bronzie. Z tego samego powodu jego ulubionym motywem jest postać Herkulesa. Przedstawił czyny Herkulesa w szeregu dekoratywnych obrazów, zdobiących Palazzo di Venetia. W Uffiziach znajdują się jego dwa obrazki, sławiące „Herkulesa duszącego Anteusza i Hydrę“. Stopy Herkulesa, wpijające się w ziemię, skurcz mięśni w jego łydkach, odchylenie piersi i ta straszliwa siła w ujęciu przeciwnika, to znowu tryumf ruchu i nagości. Nawet na niewielkim obrazku „Apollo i Dafne“, znajdującym się w Galeryi Narodowej Londyńskiej, hołduje swym upodobaniom. Gibkie ciało młodzieńcze i szczupłe ciało dziewczęce, pierwsze w pościgu, a drugie w ucieczce, są istnym podręcznikiem trudnych motywów ruchomych i studyów anatomicznych. Prócz anatomii człowieka zajmował się anatomią konia. Świadczy o tem monachijski szkic posągu konnego, który długo uchodził za dzieło Leonarda da Vinci. Nie dziw, że artyści ze zdumieniem stawali przed takiemi dziełami. Albowiem przed Pollajuolem żaden Florentyńczyk nie znał tak dokładnie struktury ciała ludzkiego i zwierzęcego.

Tem, co u Pollajuola jest jeno eksperymentem, zawładnął SIGNORELLI ze spokojnem mistrzostwem. Po ustaleniu przez Mantegnę i Pollajuola praw, rządzących ruchami nagich ciał, mógł się Signorelli posunąć o krok naprzód: mógł ruchami ciał wypowiadać drgnie-

nia duszy. Jest on przeto ogniwem, łączącem Mantegnę z Michałem Aniołem.

Działalność Signorelliego ogarniała wszystko. Dla wszystkich miast Toskanii i Umbryi malował obrazy na ołtarze i już w nich przejawia się męska powaga twórcy. Tak samo, jak Mantegna, nie wie, co to miękki liryzm. Jego obrazy są szorstkie i cierpkie, nieomal odpychające i gwałtowne. Lubi twarde kontury głów, profile ostre jak brzytwa. Lecz najwięcej lubi nagość; nie tak miękkość kształtów kobiecych, jak muskularną smukłość młodzieńczą. Namalował Wychowanie bożka Pana nie dlatego, że mu się podobało podanie, lecz że mógł ukazać w całym przepychu nagie, muskularne ciało ludzkie. Przedstawia nagie postacie we wszelakich pozach. Widzimy je od przodu, z profilu i od tyłu. Ci stoją, tamci siedzą, jeden leży. Podobny wzgląd rozstrzyga u niego przy wyborze tematów biblijnych. Chrzest Chrystusa jest jego ulubionym motywem, gdyż może malować nagie ciała w rozmaitych postawach. Niemniej upodobał sobie Ukrzyżowanie, bo ma sposobność przedstawienia zwłok z napiętemi ściegnami i skurczonymi mięśniami. Z pomiędzy świętych, otaczających tron Maryi, najwięcej podoba się mu sędziwy św. Hieronim, gdyż daje możność ukazania starego ciała o zwiotczałych mięśniach i pomarszczonej skórze. Gdy takiej postaci nie może namalować na planie głównym, to przynajmniej umieszcza ją w głębi, zgoła nie dbając o to, że nic jej nie łączy z tematem. Jest to niejako monogramem Signorelliego, że na

wszystkich jego obrazach, nawet na portretach, siedzą, leżą, lub stoją nagie postacie młodzieńcze. Szczególniej nęcą go gibkie grzbiety i kształtne łopatki. Jeżeli takie postacie nie mogą pojawić się nago, to przynajmniej maluje je w trykotach lub obcisłych zbrojach. Dlatego lubi archaniołów, a zwłaszcza św. Michała, skrzącego od stali, oraz żołdactwo o sprężystych, stalowych ścięgnach. Przedewszystkiem te energiczne, ogorzałe postacie, rozparte szeroko na nogach w wyzywającej postawie, jak gdyby urągały jakiemu niebezpieczeństwu, nadają jego obrazom wyraz dziarskiej, marsowej buty. Szaty figur kobiecych, oraz świętych są proste i uroczyste, bez fałdowań i kokieteryjnych powłóczystości. Kompozycyę jego znamionują ciężkie masy, oraz wielkie, pełne prostoty linie. A tej potędze kształtów odpowiada barwa. Jak u Mantegni ma ona właściwą sobie metaliczną ostrość, drga tonami bronzu i miedzi, lecz szarymi i posępnymi, a nie twardymi i suchymi. Wprawdzie, jako uczeń Pierra della Francesca, zajmuje się studyowaniem refleksów na obrazie, przedstawiającym Wychowanie Pana, lecz zanadto jest rysownikiem i anatomem, zbyt jest poważny i cierpki, aby rozmiłować się w urokach kolorystycznych.

A gdy go nie zacieśnia format obrazu, gdy może tworzyć na wielkich płaszczyznach ściennych, odzywa się w nim dramaturg. Tuż pod obrazami Kaplicy Sykstyńskiej zwracają uwagę malowidła Signorelliego swą ruchliwością i jak gdyby zuchwałą pięknością. W drugim cyklu, przedstawiającym sceny

z żywota św. Benedykta, namalowanym w r. 1497 dla klasztoru Monte Oliveto w pobliżu Sieny, już sam wybór tematów jest nader znamienny. Pomija zupełnie lata młodzieńcze świętego, a zaczyna *ex abrupto* od ukarania Florensa, bo ta scena wre dzikim ruchem. W dalszym ciągu wybiera tylko takie epizody, które umożliwiają wprowadzenie marsowych figur, oraz zawadyackiego żołdactwa w beretach z piórami i pstrych, obcisłych kostiumach. Gdy w sześćdziesiątym roku życia jął się malowania swego najsłynniejszego dzieła, którem jest cykl z Orvieto, już nie potrzebował wybierać. Temat miał wypisany na własnem ciele. Był nim Sąd Ostateczny, oraz Niebo i Piekło. Ponieważ nie krępowały go rozmiary, a jedynym motywem była nagość, moc jego wyolbrzymiała niesłychanie. Gdyby Fiesole był dokończył tego dzieła, rozpoczętego przez siebie, widniałaby kraina wiekuistego spokoju i zbożnego czaru. Dla Signorelliego niebo i piekło przemieniają się w muzeum aktów anatomicznych. Słodyczy i wdzięku doszukać się u niego niepodobna. Lecz w sposobie wypowiadania uczuć za pomocą nagich ciał, oraz wysnuwania motywów ruchowych z motywów psychicznych, przejawia się nadludzka, tytaniczna wielkość. Tu zwolna i uroczyście powstają z grobów umarli; jedni jeszcze się dźwigają, inni już wyszli i, jak po długim śnie, wyciągają i prostują swe członki. Tam włada wesele i błogość. Kolana uginają się, dłonie kładą się na serca, ramiona wyciągają się z wdzięcznością ku niebu.

Na ostatnim obrazie, przedstawiającym Piekło, jakież straszliwe widowisko atletyczne! Upiorne postacie lecą przez przestworza. Dzikie demony łowią swe ofiary i duszą je spiżowymi kleszczami. Nagie ciała wiją się kurczowo na ziemi, lub pasują się z szalonym bólem. Twórczość Signorelliego jest uwieńczeniem usiłowań, wszczętych przez Mantegnę, a doskonalonych przez Pollajuola pracą całego żywota.

14. Hugo van der Goes.

Tymczasem we Florencyi dokonała się nagła zmiana. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy tam Mantegna przebywał, nadesłano z Niderlandów obraz, przed którym dziś jeszcze staje się z podziwem w szpitalu Santa Maria Nuova. Twórca tego dzieła, HUGO VAN DER GOES, znany jest z pomniejszych prac, wiszących po galeryach niemieckich i niderlandzkich. Na obrazie brukselskim w pośród żółtawo-zielonego, jesiennego pejzażu klęczy przed Maryą młody Franciszkanin, pogrążony w cichym zachwycie. „Zwiastowanie“ monachijskie jest polem popisu dla zupełnie nowoczesnego problemu, mianowicie, stworzenia harmonii tonów białych. Obraz, zamiast być ciepłym i błyszczącym, miał działać jasno i srebrzyście. Lecz wygląda twardo, zimno i kredowo. Jego portrety przerażają niekiedy swą wprost bajeczną brzydotą. Zda się, jak gdyby rozkoszował się szpetnością, gdy malował kardynała Bourbona, który wygląda, jak stara

baba. Tworzy, jak gdyby z trudem, męką i wysiłkiem. Wciąż snuje nowe zagadnienia, lecz praca zabija w nim zapał i wiarę w siebie.

To, co się daje wyczytać z obrazów, potwierdza jego biografia. Z początku jest on żądnem użycia dziecięciem tego świata. Rada miasta Bruges wzywa go, ilekroć zachodzi potrzeba urządzenia okazałego korowodu, zbudowania bramy tryumfalnej, lub przyozdobienia chorągwi świetnemi malowidłami, przedstawiającemi starożytnych bohaterów, lub starożytne boginie. *Carpe diem* jest dewizą jego żywota. Wtem chroni się nagle do klasztoru Augustyanów w Soignies, aby myśleć jeno o zbawieniu swej duszy. Atoli wciąż jeszcze zmagają się w nim dwa popędy: żądza użycia i duch zaparcia. Cieszy się, gdy może zasiąść do wesołej uczty z różnymi dostojnikami, którzy przyjeżdżają do klasztoru, aby mu pozować do portretów. Lecz po takich godzinach hulaszczych orgii przychodzą nań chwile najczarniejszej melancholii, kiedy mu się zdaje, że jest potępiony na wieki. Dręczony wyrzutami sumienia, poczyna malować jeno Rzeczy Ostateczne, oraz gorzką mękę Zbawiciela. Na obrazie frankfurckim stoi Matka Boża i patrzy w głębokiej zadumie na Jezusa, a kwef matrony osłania jej głowę. Na obrazie weneckim wśród posępnego krajobrazu wiszą na krzyżu martwe zwłoki Zbawiciela. Na obrazie, znajdującym się w Bruges, kona na łożu Matka Boża, a Jej gasnącym oczom jawi się w blaskach nadziemskich postać Chrystusa.

Na obrazie, zdobiącym Galeryę wiedeńską, bolejący uczniowie składają sztywne zwłoki swego Mistrza do grobu. Odwieczny temat, który tak często malował Roger! Jeno u Goesa niema skarg i patosu. Wszystko jest przyciszone; boleść jest cicha i tak bezdenna, że nawet łzy ukoić jej nie mogą. Ta blada, opuszczona i zrozpaczona dziewczyna, to św. Magdalena; załamała ręce i patrzy niemo przed siebie. Kruki wichrzą się wokół krzyża, co kreśli się upiornie na pochmurnem, wieczornem niebie. Lecz nawet takie obrazy nie mówią tego, co Goes chciałby powiedzieć. Najdziwaczniejsze pomysły rodzą się w jego mózgu. Majaczą się mu wizye obrazów, lecz na ich wykonanie życie wydaje mu się za krótkiem. Nieraz podczas pracy traci ochotę i wątpi, czy uda mu się to wypowiedzieć, co jego serce przepełnia. Pewnego dnia pada z okrzykiem: jestem potępiony. Rozterka sumienia, która od wielu lat targała jego duszę, kończy się obłędem religijnym. Jeno rozgłośne dźwięki organów i pobożne pienia braciszków klasztornych koją potrosze jego męki.

Dzieła świadczą o wspaniałości tego przedwcześnie złamanego ducha. Zwłaszcza ołtarz z Pokłonem Pasterzy, namalowany dla kościoła Santa Maria Nuova na zamówienie agenta Medyceuszów, Tommasa Portinari, darzy jednem z najsilniejszych wrażeń artystycznych, jakie z Florencyi wynieść można. Już sam pomysł, oraz sposób oświetlenia jest nowy. Dzieciątko Jezus leży na ziemi na wiązce słomy, a wokół niego mżą świetliste

blaski, opływające również klęczącą Madonnę. Smukłe anioły klęczą dokoła, lub ważą się w powietrzu. Zwłaszcza jeden, który na roztęczonych skrzydłach wzlatuje radośnie ku niebu, gdy dolny skraj jego szaty pławi się jeszcze w światłości nieziemskiej, mógłby widnieć na obrazie Rembrandta. Lecz prócz Rembrandta przychodzi także na myśl Böcklin. Jasno-zielone gałązki, odcinające się od szafiru niebios, oraz na przednim planie purpurowa plama lilii, rzucającej się zuchwale w oczy, są to pomysły kolorystyczne, przypominające raczej koniec XIX. w., niż Quattrocento. Tony ciemno-błękitne, fioletowe, zielone i matowo-czarne łączą się na szatach w nigdy nie słyszane akordy. Nieokreślony czar owiewa postać Maryi. Nie jest dzieweczką, lecz niewiastą, która wie, co to jest cierpienie. Obok Niej św. Józef, stary i stroskany, o zgrubiałych dłoniach robotnika, a jednak majestatyczny, jak jaki doża Tintoretta. Po drugiej stronie pasterze: postacie rubaszne, hartowne, ogorzałe, krępe i przez swe prostactwo ogromnie prawdziwe. Jeden pada na kolana, drugi zagląda z ciekawością, trzeci nadbiega zadyszany. A gdy się pomyśli, jak trudno było malarzom nawet XVII. wieku nie popaść w karykaturę przy malowaniu chłopów, jakich pociesznych gamoniów i zapitych błaznów robili z nich Breughel i Ostade, wtedy odczuwa się w całej pełni szlachetny, wielki realizm tego artysty, dorównywającego Millet'owi i Bastien-Lepage'owi.

A skrzydła ołtarza są prawie jeszcze

przedziwniejsze, niż obraz środkowy. Po jednej stronie święci, ciekawe i po królewsku patryarchalne typy żydowskie. U stóp ich klęczy Tommaso Portinari, prawnuk owej Beatricy, którą Dante sławił w swem Vita Nuova: głowa jego subtelna, o poważnych, skrytych rysach kupczącego patrycyusza. Przy nim nieśmiałe, blade twarzyczki dwóch jego synków, którzy dobrze nie wiedzą, co się dzieje, i w trwożnem zakłopotaniu splatają do modlitwy swe drobne paluszki. Po drugiej stronie postacie niewieście, ciche, wytworne i milczące, nacechowane subtelną pańskością. Małżonka Portinariego jest szczupła i delikatna, jego jasnowłosa córeczka świeża, jak przystało na podlotka. Za niemi ich patronki, śś. Małgorzata i Marya Magdalena, ubrane jak księżniczki w szare, złotem bramowane szaty i w połyskliwe, białe adamaszki; włosy, odczesane z czoła, przysłaniają wysokie, wdzięczne czepeczki. Już starzy pisarze sławili Goesa jako największego w swej epoce malarza kobiet. Van Mander, opisując jego postacie niewieście, mówi o ich szlachetnej obyczajności i wstydliwej słodyczy. Snadź pędzlem artysty kierował Cupido i Gracye. Ołtarz Portinarii potwierdza słowa tego pisarza. O ile postacie męskie Goesa cechuje krzepkość i jędrność, o tyle tu jest giętki i pełen polotu. Ruchy są gibkie, wytworne, po dziewiczemu pierzchliwe i prawie aż nazbyt wdzięczne. Czar kwiecia, a zarazem cicha, tajona żałość, znamionują arystokratycznie blade, melancholijnie zadumane głowy o ciemno podkrążonych oczach, ocienionych

cienkiemi brwiami, i wązkich, nerwowo drgających wargach. Ręce, u mężczyzn pomarszczone i nawykłe do pracy, są u kobiet delikatne, białe i pełne wyrazu. Z tym cierpkim urokiem kojarzy się stylowa eurytmia oraz wielkość linii, która tłumaczy, dlaczego dla Goesa szczytem doskonałości było malarstwo freskowe. Wszystko tchnie majestatyczną monumentalnością, jakiej od czasów Huberta van Eycka nie miał żaden artysta niderlandzki.

A w parze z tą wielką wymownością linii idzie niebywała nastrojowość pejzażu. Jana van Eycka, pierwszego pejzażystę niderlandzkiego, skłoniły do malowania przyrody upodobania egzotyczne, oraz zamiłowanie do wędrówek po świecie. Jako malarz - bywalec opowiada swym naiwnym ziomkom, którzy nigdy nie wychodzili z murów Bruges lub Gandawy, o kraśnym przepychu Południa. Nawet wtedy, gdy maluje motywy niderlandzkie, razi jego pejzaż przeładowaniem i zimną jaskrawością klejnotów. Ten sam popęd, który mu każe swe postacie przyoblekać w bogate szaty, oraz przetykać ich suknie kwieciem i bramować złotem, skłania go również do nadawania swym pejzażom większego przepychu od istniejącego w rzeczywistości. Chcąc olśnić, gromadzi na swych obrazach najprzeróżniejsze drzewa: palmy, jarzębiny i jodły, bez względu na porę roku i warunki klimatyczne. Zamiast tego nastroju odświętnego, znamionującego pejzaże Jana van Eycka, pojawia się u Goesa zamiłowanie do swojskości i powszedniości. On pierwszy

odczuł, że pejzaż nie musi być egzotycznym i błyskotliwym. Lubił widoki ojczyste, lubił przyrodę zwykłą, niwy i łąki, sadzawki i lasy. Na prawem skrzydle ołtarza, wśród wysokopiennych, bezlistnych drzew, na których stadami rozsiadły się wrony, widnieje nawet martwy krajobraz zimowy, rozpostarty posępnie pod chmurnem niebem. A zarazem wniknął głębiej od swych poprzedników w organizm pejzażu. Jan ustawiał starannie na swych obrazach drzewa i kwiaty, podobnie jak to czynią dzieci z zabawkami. Goes pierwszy bada korzenie i liście. Zwłaszcza sposób malowania drzew jest wprost nadzwyczajny. Każde ma swą własną fizyognomię, a przecież wszystkie linie stosują się jak najdokładniej do głównych linii figur.

Pod wpływem tego przedziwnego dzieła musiało się wyłonić zupełnie nowe pojmowanie przyrody. I ma to prawie symboliczne znaczenie, że nie pozostało ono w Niderlandach, lecz dostało się do Włoch. Tam, na północy, powodzenie jego było nader wątpliwem, tu, na południu, cisnęli się przed niem z podziwem artyści. Już Pierro della Francesca miał je przed oczyma, gdy malował swą Madonnę oksfordzką, Narodziny Chrystusa i Santa Conversatione z Brery. Na pierwszym obrazie świadczy o tem typ Madonny, na drugim grupa pasterzy, a na trzecim, po stronie lewej, postać świętego, wzięta wprost z ołtarza niderlandzkiego. A Francuz, JEAN FOUCQUET, zapewne też widział dzieło Goesa, bo podobieństwo, zachodzące

między jego Etienne Chevalierem *)—za którym na obrazie, znajdującym się w Berlinie, wstawia się św. Stefan do Matki Boskiej—a św. Wiktorem Goesa zbyt jest wielkie, aby mogło być przypadkowem. Inne zapożyczenia dają się wykazać u Baldovinettiego, Piera di Cosimo, Ghirlandaja, Lorenza di Credi i Piera Pollajuola. Książę z Urbino pod świeżem wrażeniem tego dzieła wzywa na swój dwór Niderlandczyka, JUSTUSA Z GANDAWY. Lecz byłoby mylnem, zaznaczać jeno szczegóły tym podobne. Cały dalszy rozwój sztuki florenckiej świadczy, iż w szóstym dziesiątku XV. w. za najważniejsze zdarzenie artystyczne, prócz pobytu Mantegni, uchodziło pojawienie się ołtarza niderlandzkiego.

Wpływ objawia się przedewszystkiem w nowych kolorystycznych dążnościach malarzy. Dotychczas, z wyjątkiem Domenica Veniziana, utrzymywano się na poziomie kolorowania prymitywnego, teraz artyści dążą do wydoskonalenia barwy. Gwoli spotęgowania świetlistego przepychu barw, jeszcze częściej posługują się klejnotami, architekturą i pejzażem. Powtóre, postacie chłopskie na obrazie Goesa, oraz przedziwnie malowane zwierzęta budzą upodobanie do sielskości. Lecz jeszcze inny nowy czynnik, przejawiający się w sztuce florenckiej, zostaje w oczywistym związku z pojawieniem się ołtarza Goesa: tym czynnikiem jest gracya. W dziełach wcześniejszych XV. stulecia, w dziełach

*) Podskarbi króla francuskiego. *(Przypisek tłumacza.)*

Filippa Lippi i Gozzoliego, królował wdzięk bezmyślny i nieco prostacki. U Castagna odzywa się kondottierski duch Quattrocenta. Wszystko tchnie energią, zamaszystą męskością i wyzywającą siłą. Po tem zamiłowaniu do tężyzny następuje upodobanie do wdzięku. Na obrazach pojawia się rys kobiecej, dworskiej, arystokratycznej miękkości, owej szczególniejszej delikatności i cichej zadumy, która promieniuje z oczu postaci niewieścich Goesa. W zdrowej sztuce włoskiej jawi się fascynujący czar choroby. A to, że wszyscy artyści jęli naraz, jak gdyby się zmówili, malować legendę o ślepym Tobiaszu, który przewidział, możnaby nieomal uważać za wyraz hołdu dla wielkiego Niderlandczyka, który otwarł im oczy i ukazał nowe piękno.

ALESSO BALDOVINETTI już przez to samo, że był uczniem Domenica Veniziana, skłaniał się do kolorystycznych nowinek Niderlandczyka. Vasari charakteryzuje go, jak jakiego drobiazgowego malarza niderlandzkiego. „Malował z natury rzeki i mosty, kamienie i trawy, owoce, drogi, pola, wille, zamki i tym podobne rzeczy. Na jego Narodzinach Zbawiciela możnaby policzyć wszystkie źdźbła słomy i korzonki bluszczu, którego liście są nadto, zgodnie z przyrodą, po jednej stronie ciemniej zabarwione, niż po drugiej. Prócz tego widnieje na poły rozwalone domostwo, którego cegły zmurszały od dżdżu i mrozu i porosły mchami. Na murze pełza wąż.“ Istotnie, grupa pasterzy z tego obrazu, namalowanego przezeń w przed-

sionku kościoła Santa Annunziata, świadczy niewątpliwie, iż znał dzieło Goesa. Atoli nie tylko w barwistości hołdował subtelnemu Niderlandczykowi. Takie obrazy, jak Zwiastowanie i Madonna z galeryi Duchâtel, przypisywana dawniej Pierowi della Francesca, zdradzają subtelnego malarza kobiet. Pod wpływem Hugona van der Goesa przetworzył on wdzięk niewieści, znamionujący dzieła Domenica Veneziana, w niemal aż nazbyt wypieszczoną gracyę. Prócz tego pejzaż na obrazie duchâtelskim tchnie jakimś dziwnym, naiwnie romantycznym czarem.

VERROCCHIO, wielki mistrz w odlewaniu spiżu, ma na pozór niewiele wspólnego z tą grupą. Albowiem on to jest twórcą Colleoniego, tego najwspanialszego posągu konnego z epoki Quattrocenta, albowiem jego dziełem był Chrzest Chrystusa, ten cierpki, ascetyczny obraz, na którym widnieją dwa nagie, muskularne ciała, albowiem na podstawie tego malowidła „oschły realizm“ Verrocchia przeciwstawia się zazwyczaj niebiańskiej słodyczy jego ucznia, Leonarda da Vinci! — Lecz w istocie rzeczy Verrocchio był również artystą subtelnym i bynajmniej nie szorstkim. Wprawdzie stworzył on Colleoniego. Atoli uczynił to nie jak Donatello, który żył w epoce kondottierów, lecz jak epigon, dla którego ten Colleoni już reprezentował „ostatniego rycerza“—i był symbolem marsowej, heroicznej przeszłości, stanowiącej dla współczesności przedmiot tęsknego podziwu. Ta zadumana, rozmarzona współczesność żyje w uroczej głowie jego Dawida, żyje we wdzięcznych, nieomal kokieteryjnych obra-

zach mistrza, który na portrecie ma spojrzenie ciche i myślące i zgoła już nie przypomina zuchwałego pokolenia Donatellów i Castagnów. Pippo Spano Castagna wygląda t e r r i b i l e, właśnie dlatego, że nosi swą zbroję tak swobodnie, jak my garnitur wełniany. Verrocchio musi wywoływać to wrażenie sztucznie, zdobiąc zbroicę swego bohatera wężami i głowami Gorgon.

Pierwszym jego wzorem był zapewne Mantegna. Łączy go z nim plastyczne wykończenie kształtów. Dąży do nadania swym obrazom tego wszystkiego, czem powinien celować dobry odlew z bronzu: bryłowatości ciał, sprężystości linii, czystości i wyrazistości konturów, oraz najdoskonalszej gładkości i apretury powierzchni. Z temi właściwościami kojarzy się iście złotnicza subtelność w wypracowaniu akcesoryów. Każdy klejnot, złote hafty na sukniach oraz przezroczą tkankę, okrywającą głowę Maryi, maluje z nużącą dokładnością. Goes utwierdził go w tych kolorystycznych pojęciach. Pracownia Verrocchia była pierwszą we Florencyi, gdzie systematycznie uprawiano malarstwo olejne. — Pod wpływem Goesa skierował też na nowe tory florenckie malarstwo pejzażowe. Dawniejsi Florentyńczycy lubowali się w szczegółach o połyskliwości klejnotów; nawet najbardziej oddalone przedmioty skrzą się i błyszczą niezałamanemi barwami. Verrocchio upodobał sobie zwykłe równiny i zespalał z tem potrosze dążności plenerystyczne. Najmilszą dlań chwilą była szara godzina, gdy drzewa kreślą się czarno

na płowiejącem niebie, a na wyschłe, zakurzone równiny pada chłodna rosa.

Lecz jeszcze znamienniejszym rysem jego obrazów jest wdzięczna gracya w ruchach i wyrazach twarzy. U Castagna i Donatella ręce są modelowane na płask, a palce wskazujące odstają od reszty, natomiast figury Verrocchia zginają palec mały. Już ten drobny szczegół świadczy o zmianie smaku. U pierwszych przeważa energia, u niego słodkawy wykwint. Pod malowanym przez siebie portretem dziewczęcym, znajdującym się w Berlinie, dopisał: *Noli me tangere.* Ten napis, — acz w innem znaczeniu, mógłby też widnieć pod portretem Pippa Spana, malowanym przez Castagna. Snadź Verrocchio czuł, jak wątły, delikatny ideał przeciwstawia krzepkim, potężnym postaciom mistrzów dawniejszych. On pierwszy jął malować słodkie aniołki zamiast dawniejszych zdrowych i brzydkich dzieciaków. On pierwszy nadał rysom swej Madonny ów odcień cichego, czarującego uśmiechu, który się skojarzył z imieniem Leonarda. Obraz, przedstawiający legendę o Tobiaszu, zespala niewątpliwie najistotniejsze cechy jego twórczości. Na tle pejzażu idą menuetowym krokiem gibkie i dziewczęco wiotkie postacie efebów o sfalowanych włosach; arystokratycznie wydelikacone ręce poruszają się z wymuszoną gracyą; wokół młodzieńców fruwają wstęgi i szarfy. Te postacie świadczą wyraźnie, iż ideał piękności tej nowej generacyi był wręcz odmienny od tego, któremu hołdowało pokolenie poprzednie.

Verrocchio przynajmniej w niektórych ze swych dzieł jest echem krzepkiej przeszłości. Natomiast PIERO POLLAJUOLO jest już zupełnie dzieckiem nowej, przedelikaconej epoki: wrażliwy, blady, słaby i rozmarzony, istny Niels Lyhne *) Quattrocenta, błąka się od jednego wzoru do drugiego i chwieje się, gdy nie może z kobiecą przytulnością oprzeć się na kimś silniejszym. W Koronacyi Maryi, swem dziele najwcześniejszem, namalowanem w 1483 r., jest on jeszcze pod wpływem swego nauczyciela, Castagna, chce być prostackim i po chłopsku krzepkim. Lecz z tą zamaszystością nie jest mu do twarzy. Hugo van der Goes ukazał mu ideał, który o wiele lepiej odpowiadał jego istocie. Brodacz na obrazie, przedstawiającym Trzech Świętych, jest dosłownie wzięty z ołtarza niderlandzkiego. Podobnie, jak Baldovinetti, ima się kolorystyki i stwarza Zwiastowanie, znajdujące się obecnie w Galeryi berlińskiej, które dzięki swej pogłębionej świetlistości tonów należy do najprzedniejszych dzieł sztuki florenckiej. Lecz jego własna indywidualność przejawia się najwyraźniej na tych obrazach, na których wdzięk Verrocchia i gracyę Goesa czyni jeszcze wiotszą i bardziej kobiecą. Zda się, jak gdyby na jego szczupłych barkach ciężył ogrom znużenia kończącego się stulecia. Dziwnie schyłkowy nastrój znamionuje jego delikatne, wątłe po-

*) Bohater znakomitej powieści duńskiego poety Jensa P. Jacobsena. (*Przyp. tłum.*).

stacie, ubrane z słodką kokieteryą, wdzięcznie poruszające rękoma i nieśmiało stąpające przed siebie. Świadczy o tem „Dawid“ z Galeryi berlińskiej, którego z niemniejszą słusznością możnaby przypisać jakiemu nowoczesnemu Różokrzyżowcowi, jak temu synowi młodzieńczego Quattrocenta. Świadczy dalej „Tobiasz“, znajdujący się w Galeryi londyńskiej, któremu towarzyszą tanecznym krokiem stąpające postacie, takie słabe, pierzchliwe i wypieszczone, że drżą przy najlżejszym szmerze. Nieomal możnaby rzec, że tym Tobiaszem, wspierającym swą szczupłą rączkę na ramieniu silniejszego, jest sam Piero Pollajuolo, który natychmiast słabnie, gdy go nie prowadzi dłoń silniejszego. O czternaście lat był młodszy od swego brata, Antonia, i możnaby go tłumaczyć rozpieszczeniem, właściwem dzieciom, które późno na świat przychodzą, gdyby ta miękkość i omdlałość nie cechowała całej epoki. Po silnych przychodzą słabi, po zdrowych nerwowcy, po zdobywcach znużeni arystokraci, którzy wolą używać, niż pracować.

15. Epoka Wawrzyńca Wspaniałego.

Lorenzo Magnifico jest ucieleśnieniem swej epoki. Po starym Cosmo, tym roztropnym, zapobiegliwym bankierze, który nagromadził bogactwa domu Medyceuszów, następuje wnuk, który ich używa. Dla Cosmusa interes był rzeczą główną, a sztuka środkiem, którym imponował ludowi. Lorenzo, który

przez swe małżeństwo z Clarisą Orsini uświetnił nowy herb Medyceuszów staroszlachecką chwałą, zanadto jest grand-seigneur'em, aby swe dłonie kalać interesami pieniężnymi. Pielęgnowanie sztuki jest dlań „prédilection d'artiste“.

Wzrósłszy wśród dzieł sztuki, gromadzonych przez trzy pokolenia, przyzwyczaił swe oczy do najwytworniejszych wrażeń estetycznych. Nie może ścierpieć niczego brzydkiego, niczego pospolitego. Każdy przedmiot, bez względu na to, czy to mebel, błyskotka, gobelin lub serwis stołowy — musi być dziełem sztuki i prawdziwym klejnotem. Urządza bale kostyumowe, świetne turnieje i uroczyste korowody, bo one rzucają barwne blaski na szare życie. Lecz nie tylko oczy pasą się najprzedziwniejszymi urokami. Równomiernie rozwija się kult wszystkich zmysłów. Bo epoka Magnifica jest też epoką muzyki i miłości, rozkochania się w kwiatach tudzież wydelikaconego podniebienia.

Znamionują ją skłonności wybitnie arystokratyczne, oraz nastrój, wypowiadający się w słowach: *Odi profanum vulgus et arceo...* Cosimo ubiegał się o poklaski tłumu, Lorenzo jest samotnikiem. Jak w powieści Barres'a Sous l'oeil des barbares, ludzkość dzieli się na dwie klasy: barbarzyńców i ludzi inteligentnych. Barbarzyńcami są wszyscy, którzy grzęzną w banalności dnia powszedniego. Ludzie inteligentni, to wybrańcy, to arystokraci ducha, to esteci, którzy pośród świata plebejów tworzą sobie zaciszny raj, gdzie pędzą ży-

wot, obcując jeno z dziełami sztuki i księgami, odpowiadającemi ich wybrednemu smakowi. Ideałem, jak za czasów Horacego, jest życie sielskie. *Beatus ille, qui procul negotiis*. Lorenzo rzadko przebywa w mieście. Żyje w swych willach w Careggi, Caffajuolo, lub Poggio a Caiano, jak jaki obywatel ziemski, a dokoła niego gromadzą się esteci, którzy, tak samo jak on, są wyznawcami czystego piękna. Akademia platońska, założona niegdyś przez Cosima Medici, nabiera bowiem za czasów Lorenza zupełnie nowego znaczenia. Przedtem była poświęcona umiejętnościom, teraz staje się swobodnym związkiem przyjaciół, którzy, jako „bracia w Platonie“, hołdują kultowi zmysłów i bogom helleńskim, gdyż religia Chrystusowa nie przemawiała do ich dusz pogańskich. Byli tacy wybredni, że nie podobała się im Biblia, bo „styl jej nic niewart“. Zbierali się w uroczej willi Lorenza w Careggi, której ruiny dziś jeszcze tchną pełnym czarem wczesnego renesansu. Cichy podwórzec, na którym szemrze sennie fontanna, otaczają przestronne, cieniste kolumnady. Z okien wysokich sal, wykładanych marmurem, roztacza się widok na kwietną dolinę Arna oraz na wzgórza fiesolijskie, na których szumią pinie, czarne cyprysy, szare oliwki i skąpane w słońcu wawrzyny. Przy brzęku puharów i dźwięku cyter mówiono o dyalogach platońskich, lub czytano nowe poezye. A gdy nastawały upały, wyruszano w lesiste góry. Landini opisuje to w sposób, dziwnie przypominający nowele Boccaccia. Rozkłada-

no się pod wyniosłymi platanami, w chłodnem zaciszu leśnem; w pobliżu szemrał strumień górski, a wzrok błąkał się daleko, hen, aż po lazurowe morze. W tej pustce odludnej uważali się za Greków i filozofowali o szczęściu ludzkiem.

Poezye Poliziana i Lorenza są najważniejszymi dokumentami literackimi. Nie olśniewają głębokością myśli, lecz czarują gracyą. Jest to poezya dusz, spragnionych piękna, które wolały Olimp, niż Golgotę, i z zamętu współczesności ulatywały na dalekie elizejskie pola. Polizian pisze swe na poły mitologiczne G i o s t r a (Kruszenie kopii), w których sławi turniej, urządzony przez wytwornego i rycerskiego Giuliana de Medici ku czci jego umiłowanej Simonetty. Lorenzo opiewa w subtelnych, marzycielskich sonetach Lukrecyę Donati. W nich przejawia się również ideał piękności, przeświecający temu wyrafinowanemu stuleciu. Albowiem czaru urody niewieściej nie stanowiło podówczas zdrowie i siła; rozmiłowano się w piękności chorobliwej, w widziadlanej bladości lic i w śmiertelnym smutku źrenic, rozszerzonych cierpieniem, ukochano piękność suchot, na które Simonetta umarła.

Nastrój Eklog Wirgiliusza przenika zapustne N e n c i a, oraz lekkie C a n t i d a B a l l o. C o r i n t o i „Skargi miłosne pasterza“ mógłby był napisać jaki sielankowy poeta grecki, a ilustrować Böcklin. Wciąż powtarza się nauka Horacego, aby używać, póki używać można, aby, zapomniawszy o troskach i zgryzotach, uwieńczyć puhary,

śpiewem i pląsami święcić gody życia. Albowiem—jak mówi melancholijny r e f r a i n—nie można wiedzieć, co jutro przyniesie.

W tych dziełach zawierają się myśli, które na obrazach wypowiadali malarze. Żadna myśl o cierpieniu i męczeństwie nie powinna była mącić tej arkadyjskiej błogości. Jeno sielankowe weselne baśnie helleńskie nadawały się do przybytków, które ci esteci wznieśli, jak oazy pośród pustkowia powszedniości. Wszystkie bowiem obrazy, malowane na zamówienie Lorenza do jego will—zarówno Pan Signorelliego, jak Wiosna i Narodziny Venus Botticelliego—nie mają nic wspólnego z antycznością, której hołdował Mantegna. Mantegna był wielkim uczonym, przed którym tajniki starożytności otwierała wiedza, który chciał odtworzyć epokę archeologicznie, przy pomocy nader gorliwego studyowania kostyumów i rynsztunków. Malarze, gromadzący się dokoła Lorenza, podołaliby także temu zadaniu, gdyż w alejach obszernych ogrodów San Marco stały tłumy posągów starożytnych. W zbiorach Lorenza znajdowały się setki waz greckich i gem antycznych. Lecz celem ich twórczości zgoła nie jest antyczność. Oni chcą wyczarować obraz zmysłowej, weselnej epoki saturnijskiej, kiedy to człowiek żył błogo i spokojnie pod dobrotliwą opieką przyrody. Mantegna patrzył na świat starożytny oczyma Menzla, oni ogarniali go spojrzeniem Böcklina i Puvis de Chavannes'a. Paduańczyk szukał Hellady rozumem, oni szukali jej duszą i zapewne wyrażali się o nim tak samo, jak Böcklin o Men-

zlu: „To wielki uczony.“ Jego klasycyzm jest trzeźwy i rozsądny, ich twórczość przenika romantyzm, który chroni się przed rzeczywistością na błogosławione wybrzeża wyśnionej Hellady, aby, wypocząwszy w tej krainie poezyi, powrócić do siebie z nieprzebranym skarbem słodkich marzeń i czarownych obrazów.

Podobnie jak w tych dziełach odźwierciedla się dusza, tak na obrazach GHIRLANDAJA ukazuje się zewnętrzna powłoka epoki. Aczkolwiek przedstawiają pozornie motywy biblijne, to przecież w rzeczywistości są jeno uświetnieniem wielkiej epoki, kiedy to—jak brzmi pewien napis—„nasze przepiękne miasto, Florencya, słynęło z bogactw, sztuk oraz budynków i żyło w dobrobycie, zdrowiu i spokoju.“ Gdy Ghirlandajo na zamówienie kuzyna Lorenza, Giovaniego Tornabuoniego, malował cykl fresków w chórze kościoła Santa Maria Novella, zapewne wcale nie myślał o tem, że stwarza obrazy biblijne. Malował jeno świat, który go otaczał, tudzież promienną, godową szatę wesela. Uwiecznił na swych obrazach chwałę ówczesnej Florencyi, jej wytworny przepych i szlachetną kulturę. Widzimy na nich uroczyste obchody kościelne, ceremonie zaślubin i komnatę, w której odbywa się połóg patrycyuszki florenckiej. Do położnicy przyszły z wizytą damy z wielkiego świata florenckiego, o nieregularnych, delikatnych rysach, w majestatycznych strojach z szeleszczącego brokatu. Ściany pokoju zdobią fryzy marmurowe, podobne do dzieł Robbiów.

Te freski musiały być zdarzeniem nielada, skoro napływała do nich cała Florencya, aby ujrzeć portrety piękności, znanych w całem mieście, aby przyjrzeć się rysom dam z rodu Tornabuonich, Tornaquincich, Sassetich, lub Medicich.

I jesteśmy wdzięczni Ghirlandajowi za jego historyczną scisłość. To jego zasługa, że cała epoka ukazuje się przed naszemi oczyma tak żywo i dotykalnie. Patrzymy na jego obrazy z tem samem zaciekawieniem, z jakiem słuchamy wykładu o kulturze w epoce Magnifica. Atoli imponują w nich także zalety artystyczne. Gozzoli, który o kilkadziesiąt lat wcześniej tworzył w podobny sposób, nie sięgał po nad poziom zręcznego ilustratora; obrazy Ghirlandaja znamionują rysy wielkie i historyczne. U pierwszego wygodne niedbalstwo, u drugiego jasna, poważna kompozycya i monumentalna wielkość. Gozzoli nagromadza na jednej płaszczyźnie ściennej takie mnóstwo szczegółów, iż jedne przeszkadzają drugim, u Ghirlandaja włada świadome poczucie przestrzeni. Płoche gawędziarstwo Gozzoliego przekształciło się w wymowę potoczystą, naiwne szeregowanie pojedynczych epizodów zamieniło się w klasyczny styl lapidarny.

Z drugiej strony nie jest to zgoła osobistą zasługą Ghirlandaja. Jego wyższość polega na tem, iż Gozzoli miał przed sobą jeno Masaccia, Uccella i Castagna, a on, prócz nich, jeszcze innych, późniejszych artystów. Ma jaśniejsze poczucie przestrzeni, bo Piero della Francesca odkrył mu jej tajemnice.

Jest prostszy i szlachetniejszy, niż Gozzoli, bo Pollajuolo wykształcił zmysł prostoty monumentalnej. Wszystkie jego postacie wywołują wrażenie bryłowatości i nie są tak planimetrycznie płaskie, jak u Gozzoliego, bo Verrocchio nauczył plastycznego uwypuklania kształtów. Fałdy szat, oraz antyczne pomniki i antyczne ornamenty, zastosowywane przezeń jako tło i jako ozdoby, celują klasyczną czystością stylu, bo był w Rzymie, a odkąd się pojawiły miedzioryty Mantegni, jęto też i we Florencyi studyować systematycznie draperye. Niekiedy zwraca uwagę nawet takimi szczegółami, jak kwiaty i zwierzęta, gdyż Hugo van der Goes obudził zamiłowanie do tych przedmiotów. Ghirlandajo zużytkował wszystkie, przez czas nagromadzone, skarby sztuki, wyzyskał wszystko, co zdobyli wielcy badacze. To stawia go wyżej od Gozzoliego, lecz zarazem świadczy, że jest epigonem, tak samo, jak Gozzoli. Albowiem, ilekroć jaka epoka sztuki ma się ku schyłkowi, po eclaireur'ach pojawiają się profiteur'zy, którzy, zamiast dążyć ku nowym celom, streszczają dorobek dotychczasowy.

Zresztą i z innych powodów dalszy pochód na drodze, którą szedł Ghirlandajo, był niemożliwy. Aczkolwiek należy mu się wdzięczność, że tak wiernie przekazał nam obraz swego wielkiego stulecia, to przecież jest rzeczą nader wątpliwą, czy legendy o św. Janie i Matce Chrystusowej są właściwym pretekstem do malowania obrazów, przedstawiających mody współczesne. Nastroju religij-

nego niepodobna się doszukać na jego obrazach. Zagasł ostatni promyk świętości, który jeszcze przechowywało Quattrocento. Nawet legenda o św. Franciszku, którą Giotto malował z taką uroczystą powagą, staje się pod ręką Ghirlandaja szeregiem ceremonii kościelnych i sceneryi architektonicznych. Ten Veronese Quattrocenta przekładał tematy biblijne na motywy świeckie jeszcze bezwzględniej, niż to czynili jego poprzednicy. Nawet dzieła Gozzoliego owiewa jeszcze nastrój baśni, coś, jak gdyby sielskie i patryarchalne tchnienie, które licuje z tematami biblijnymi. U Ghirlandaja stają się one po prostu scenami salonowemi, epizodami z życia wyższych sfer towarzyskich. Jego znane powiedzenie, „iż nauczywszy się tego rodzaju sztuki, żałuje, że nie może pomalować całego muru, okalającego Florencyę“, świadczy, jak płytko i powierzchownie pojmował swe powołanie.

Malowane przezeń ołtarze, aczkolwiek mniej rażą świeckością, stanowią logiczny komentarz do tych słów. Są to roboty dobre, lecz prozaiczne, trzeźwe i rzemieślnicze. Jako ruchliwy przedsiębiorca, założył istną fabrykę malowania ołtarzy i na każde zamówienie wykonywał je w swej pracowni. To tłumaczy, dlaczego jego dzieła nie posiadają żadnych zalet psychicznych, ani uroków kolorystycznych. Krzykliwe farby niebieskie i czerwone nakładał bezpośrednio jedne obok drugich. Obrazy, które dla Fiesolego były wyznaniami duszy, stały się dla Ghirlandaja przedmiotem handlu, wyrabianym byle jako przy pomocy czeladników.

I nie dziw, że w epoce, wyzutej z ideałów chrześcijańskich, w czasach, kiedy dusze *szczytniejsze* tęskniły do Hellady, malarstwo religijne musiało nabrać tego charakteru świeckiego, lub, co gorsza, fabrycznego. Ze zdumieniem widzimy, jak swobodnie objawiają się poglądy na świat, niezgodne z wierzeniami religijnemi. Lecz zarazem pojmujemy, że właśnie po takiej sztuce, jak sztuka Ghirlandaja, musiała nastąpić najgwałtowniejsza reakcya, poczęta ze źródeł religijności, które wciąż jeszcze istniały.

Spis artystów.

Prof. Ryszard Muther

Historya Malarstwa

II

Mistycy i marzyciele
Malarstwo germańskie w epoce reformacyi

PRZEŁOŻYŁ

Stanisław Wyrzykowski

WARSZAWA
Nakładem JANA FISZERA

Дозволено Цензурою.
Варшава, 14 Января 1903 года.

Druk Alfreda Zonera, Warszawa, Chmielna 26.

Treść tomu 2-go.

I. Reakcja religijna.

II. Malarstwo germańskie w epoce reformacyi.

I. Reakcya religijna.

1. Savonarola.

„Nie można wiedzieć, co jutro przyniesie.“ Lorenzo miał się sam o tem przekonać. Gdy na schyłku życia tworzył swe *„Laudi,“* zaszła w nim dziwna zmiana. Lekkomyślny śpiewak piosenek zapustnych roztrząsa posępne zagadnienia doli ludzkiej, pyta: poco człowiek żyje, mówi o czarnych godzinach wewnętrznej pustki, o bladej grozie, która owłada duszą. I zapewne stało się to w chwili takiego wewnętrznego rozdarcia, gdy, złożony chorobą, posłał z willi Careggi do klasztoru San Marco po priora Dominikanów, Girolama Savonarolę, aby go pocieszył i udzielił mu rozgrzeszenia. U łoża śmierci kochanka Gracyj jawi się posępna postać mnicha ze San Marco. Jak ponure, groźne widziadło, długo stoi w milczeniu i przeszywa swem sokolem spojrzeniem umierającego. Wreszcie, odwraca się i odchodzi—nie rozgrzeszywszy.

I nastają lata rządów teokratycznych. Platonizm warstw arystokratycznych nie zdo-

łał ukoić dusz. Po upojeniu pięknością zapanowało uczucie przesytu, po rozkoszach świeckich płomienne pragnienie zbawienia, po dawniejszym kulcie zmysłów i wybrednym epikureizmie iście purytański fanatyzm. Savonarola należał do tych nielicznych ludzi, którzy pojawiają się we właściwej porze. Ten sam mały klasztor San Marco, w którym za czasów Fiesolego działał św. Antoni, stał się ponownie twierdzą Chrystyanizmu. Idee ascetyzmu i zaparcia się świata, tlejące podówczas wśród nielicznej jeno gromadki zakonników, tchnął Savonarola znowu w namiętnie wrące tłumy. Przeciw ponętnym ideałom starożytności, wbrew syrenim śpiewom rozkoszy zmysłowej i piękności antycznej, dźwignęła się potęga tysiącletniej tradycyi kościelnej, zerwała się fala uczucia religijnego. Już w styczniu 1491 r. jął wzywać do pokuty z kazalnicy kościoła Santa Maria del Fiore, a w parę miesięcy Florencya była odmieniona. Jak gradowa nawałnica runął jego demoniczny duch na rozbawioną tłuszczę. Zdało się, iż zstąpił prorok, zesłany przez Boga, aby wezwać rozwiązłe miasto do pokuty i pokajania. Zamiast korowodów zapustnych, pojawiają się procesye kościelne. Zamiast lekkomyślnych piosenek rozbrzmiewają ku niebu pobożne chórały. Z dnia na dzień rosła liczba jego zwolenników. Papież groził klątwą, a arystokratyczne sfery burzyły się przeciw demagogowi; natomiast rozgorączkowane tłumy przebiegały ulice z okrzykiem bojowym: *Viva Cristo* i wszczynały sceny, przypominające tańce derwiszów, lub

pochody biczowników średniowiecznych. Już nie panowali Medyceusze, a królem i opiekunem Florencyi został sam Jezus Chrystus, *populi Florentini decreto creatus. „Autodafé* próżności“ w dzień zapustny 1497 r. jest szczytem jego działalności kaznodziejskiej. 1300 dzieciaków chodziło od domu do domu, domagając się wydania błyskotek doczesnych. Napiętrzono wysoki kopiec z jedwabnych sukien, narzędzi muzycznych, dywanów, różnych wydań „Dekamerona,“ starożytnych klasyków, oraz mitologicznych obrazów — i dym wionął ku niebu. Dziewczęta i kobiety, uwieńczone gałązkami oliwnemi, tańczyły w mistycznym zachwycie dookoła stosu, rzucając w płomienie pierścionki, naramienniki i inne klejnoty. Snadź kaznodzieja był wyposażon mocą demoniczną i hypnotyzującą. Nawet Mirandola, przyjaciel Magnifica, opowiada, że drżał i włosy wstawały mu na głowie, gdy słuchał kazania fanatycznego dominikanina.

Sztukę poraził też gromem swej klątwy. „Poganin Aristoteles powiada w swej Poetyce, iż nie należy malować nieobyczajnych figur, aby nie gorszyć dzieci ich widokiem. Cóż mam tedy rzec o was, wy malarze chrześciańscy, którzy ukazujecie oczom ludzkim figury nawpół nagie? Źle czynicie. Zaniechajcie tego! A wy, którzy posiadacie takie malowidła, zniszczcie je, przemalujcie, a spełnicie uczynek, który znajdzie łaskę przed oczyma Pana i świętej Dziewicy.“ Przeciw malowaniu portretów współczesnych powstawał tak samo, jak przeciw odtwarzaniu na-

gości. „Figury, które każecie malować po kościołach, mają wyobrażać bóstwo. A przecie młodzi ludzie, spotkawszy tę, lub ową osobę, mówią: to Magdalena, a tamten, to Jan święty. Albowiem każecie malować po kościołach wasze jawnogrzesznice jako święte. Przez to znieważacie bóstwo i wnosicie swą pychę do przebytku wieczności. Aza myślicie, że Dziewica Marya chadzała w takich strojach, jak ją malujecie! Ja wam powiadam, że nosiła odzież ubogą, a wy ją malujecie, jak jaką dziewkę.“

Opisywano już niejednokrotnie, jak wielkie szkody wyrządziła sztuce ta potężna reakcya religijna. Nowe Ateny zamieniła w drugą Genewę i przepoiła je tą sąmą nietolerancyą, jaka później cechowała stolicę Kalwina. Nauki Savonaroli sprawiły, że w wieku XV szala nie przeważyła się na stronę klasycyzmu starożytnego, że bogowie helleńscy, którym Lorenzo gotował przebytek, musieli znów uciekać z Italii. Tak samo zerwał on węzły, zadzierżgnięte niedawno między sztuką i życiem, przez potępienie współczesnych wizerunków i kostyumów. Lecz wzamian dał sztuce to, co zatraciła w epoce Lorenza, a mianowicie jej ideały chrześcijańskie, i ukazał je w takiem świetle, iż naraz wydały się znów czemś zupełnie nowem i nieznanem. Mówiąc w swych kazaniach o macierzyńskiej miłości Maryi, o Jej tęsknej, trwożnej duszy, o Jej proroczem jasnowidzeniu przyszłości; przedstawiając Ją jako istotę, która z dnia na dzień przeczuwa blizkość swej nieszczęsnej doli; lub opisując Ją jako biedną, prostą

dzieweczkę, co nie może pojąć, że łaska Boża uczyniła Ją Królową Niebios;—stwarzał dla malarzy ideał Madonny o wiele szczytniejszy i szlachetniejszy. „Jeno piękność duszy jest piękna. Przyjrzyjcie się pobożnemu mężowi lub niewieście, gdy ich oświeci Duch Święty, przyjrzyjcie się im, gdy się modlą i są pełni zachwytów niebiańskich, a zobaczycie, że ich oblicza jaśnieją pięknością boską, a ich rysy mają wyraz lic anielskich“. W tych słowach zawierał się cały program. A artyści — każdy na swój sposób — ulegli wpływowi kaznodziei. Dla jednych był on złowrogim demonem, dla drugich duchem-oświecicielem. Jednemu wydarł jego ideały, drugiemu dopomógł do odnalezienia siebie samego. Sztuką wstrząsa dreszcz tej samej gorączki duchowej, która zaogniła krew całego ludu.

2. Piero di Cosimo.

Dla PIERA DI COSIMO Savonarola stał się złym demonem. Albowiem zburzył mu jego świat bajeczny i wygnał go z czarodziejskiego królestwa promiennego przepychu, gdzie unosiły się w przestworzach istoty bajeczne, gdzie kochali się piękni rycerze i zaczarowane księżniczki, kędy zaklęci bogowie pogańscy stawali do zapasów z olbrzymami o trzech głowach. Jeżeli kto, to właśnie Piero di Cosimo jest nieodrodnem dziecięciem epoki Magnifica i duchem, spokrewnionym z owymi bukolikami, którzy tak wdzięcznie i figlarnie igrali z prastarą spuścizną mytów.

Zaliczał się do uczni bezdusznego Cosimy Roselli'ego, lecz w rzeczywistości jego mistrzem był Hugo van der Goes. On obudził w nim poczucie sielskości i pięknych, świetlistych barw, on wyrobił w nim zamiłowanie do subtelnej obserwacyi świata roślinnego i zwierzęcego, oraz promieni słonecznych, igrających na twarzach ludzkich, sukniach i kwiatach. Zwłaszcza obraz berliński, przedstawiający Pokłon Pasterzy, świadczy nader znamiennie o północnym i niderlandzkim duchu jego twórczości. Z obrazu wieje nie solenność, lecz jakgdyby sielskie tchnienie. Marya splotła dłonie do serdecznej modlitwy. Rubaszny pastuch, z koźlęciem pod pachą, zdejmuje z głowy wielki, szarawo-żółty kapelusz słomiany. Promienie słoneczne padają na jego ogorzałą twarz, jasno - brunatne odzienie i szaro-błękitne pończochy. W jednostajnem oświetleniu widnieje pejzaż, pełen prostoty i cichości. Jasno zielone, lub lekko żółtawe ulistnienie wysokopiennych drzew rysuje się delikatnie na tle błękitów. Stóg zboża, słomiana strzecha chaty, oraz ciężkie ciała zwierząt potęgują wieśniaczy charakter obrazu.

Ta sama przyziemność i zaciszność, nie mająca nic wspólnego z lekkim wykwintem Włochów, znamionuje też inne jego dzieła. Madonna z Louvre'u przypomina raczej kumoszkę niderlandzką, niż niewiastę włoską. Prosta chłopka w codziennem odzieniu, wyobrażająca Madonnę, zarzuciła na głowę jasno niebieską, pasiastą chustę, zebrała jej końce pod brodą i zawiązała na węzeł: jest to

ładny motyw wiejski, nie zdarzający się nigdy na obrazach włoskich. Na tle przedniem ugrupował z białego gołębia i czerwono oprawnej księgi martwą przyrodę, iście niderlandzką. Na innym obrazie zajmuje się analizą światła. Z motywu Jawnogrzesznicy stwarza, zupełnie na wzór Ghirlandaja, portret młodej damy w strojnej sukni. Lecz ta dama stoi przy oknie, a przez nie napływa światło słoneczne, oblewa jasną falą jej postać, promienieje na licach, igra na włosach, skrzy się na perłach i rubinach i mieni się tysiącami barw na ciemno-zielonej sukni. Z niderlandzka maluje ją *en trois quarts*, a nie, jak Włosi, w profilu, niderlandzką jest martwa przyroda, mianowicie słoik, kartka i książka, widniejące na gzemsie okna. A ten gzems jest użyty nader zręcznie do spotęgowania wrażenia trójwymierności, do plastycznego wywołania przestrzeni. Na innych obrazach zastanawia subtelną obserwacyą świata zwierzęcego i roślinnego. Na Uwielbieniu Dzieciątka Jezus, namalowanem dla Lorenza Medici, szemrze po kamykach strumień. Opodal siedzi na drzewie szczygieł. Z zieleni łąk wybłyskuje wonne kwiecie. Niemal na każdym obrazie widnieją zwierzęta. Bywają między niemi świnie, króliki, gołębie, psy, łabędzie i żórawie. Wszędzie poznać go łatwo po botanicznej wierności, z jaką maluje palmy, drzewa oliwne, krzewy mirtowe, kłosy, goździki, pierwiosnki i złocienie. A jednak mimo tego bogactwa szczegółów imponują jego pejzaże rozległością oddali, oraz wielkiemi liniami, pełnemi prosto-

ty. Snadź nie upiększał przyrody, jak to czynili malarze dawniejsi, lecz garnął się do niej z całej duszy, jak Hugo van der Goes.

To, co wiemy o jego życiu, potwierdza wrażenia, odniesione z obrazów. Vasari opowiada, iż zamykał się w pracowni i nie pozwalał, aby go podglądano przy pracy. To dowodzi, jak bardzo cenił swe badania techniczne, oraz, że był świadom, iż z pomocą van der Goesa odkrył tajemnice kolorystyki, i chciał je zachować wyłącznie dla siebie — podobnie, jak Leonardo, który posługiwał się pismem sekretnem, aby ustrzedz swe rękopisy przed ciekawym wzrokiem natrętów. Vasari opowiada dalej, iż w jego ogrodzie winograd rósł dziko, a owoców nie wolno było zrywać, bo Piero utrzymywał, iż przyroda powinna powstawać sama przez się, a nie z pomocą cudzą. To przypomina słowa Rousseau'a, iż wszystko jest dobre tak, jak wyszło z łona wszechmacierzy - przyrody, oraz rzuca światło na pejzażowy realizm jego obrazów, które również odtwarzają przyrodę tak, jak się ona przedstawia, i nie „bezczeszczą jej upiększaniem". Wreszcie dowiadujemy się z Vasari'ego, iż wyłączne pożywienie Piera stanowiły gotowane jajka. Nawet ten drobny szczegół, wyglądający pozornie na kaprys dziwaka, wiąże się z panteistycznymi poglądami artysty, który tak bardzo lubił zwierzęta i obok Goesa pierwszy malował je po mistrzowsku.

Atoli ta badawcza zaduma stanowi jeno jeden rys natury Piera. Drugim jest pociąg do fantastyczności i legendowości. Ten sam

artysta, obserwujący przyrodę z iście północną bystrością i przenikliwością, zasłuchuje się w przyciszone melodye, zamierające w dalekich ciszach. Zwidują mu się szczególniejsze postacie, fantastyczne, a przecież szczytne. Widziadlane zjawy mkną przez przestworza na dziwnych zwierzętach. Bajeczny hipogryf unosi go w zamierzchłe krainy piękna, na Wschód, do Hellady i Utopii. „Ten młodzieniec — powiada o nim Vasari — miał bardzo wiele wrodzonej intelligencyi i swymi dziwacznymi pomysłami ogromnie się różnił od innych młodych ludzi, którzy wraz z nim pracowali u Cosimy Roselli'ego. Nieraz zdarzało mu się, iż, chcąc coś opowiedzieć, tracił nagle wątek i nie wiedział, o czem mówi, bo jego mózg zajmował się równocześnie rzeczami zupełnie odmiennemi. Przytem, tak bardzo lubił samotność, iż wtedy tylko było mu dobrze, gdy mógł błąkać się samotnie, oddany swym fantastycznym myślom i marzeniom. Częstokroć widywano go, jak stawał zapatrzony przed murem, oplwanym przez chorych. Utrzymywał, że w tych plwocinach widzi bitwy jeźdźców, fantastyczne miasta i najpiękniejsze krajobrazy, jakie sobie wyobrazić można. Tak samo przypatrywał się chmurom.“ To znaczy, że na wiele lat przed Leonardem korzystał z rady, którą tenże daje młodym artystom w swej książce o malarstwie: „Chceszli wymyśleć jaką sytuacyę, to w obłokach i zmurszałych murach możesz się dopatrzyć przedziwnych rzeczy: pięknych krajobrazów z górami, rzekami, skałami, drzewami, wielkiemi równinami, dolinami i pa-

górkami. Możesz ujrzeć w nich także wszelakie bitwy, ożywione postawy dziwnie niezwykłych postaci, wyrazy oblicz, oraz ubiory. Przy takowych murach i różnościach dzieje się podobnie, jak przy dźwięku dzwonów. W ich uderzeniach możesz się dosłuchać każdego imienia i każdego słowa, które sobie uroisz.“

Zamiłowanie Piera do fantastyczności przejawiło się wcześnie w korowodach maskowych, urządzanych przezeń w zapusty dla arystokratycznej młodzieży florenckiej. „Obmyślał całe pochody tryumfalne z muzyką i wierszami, komponowanymi w tym celu. Byli tam ludzie piesi i konni, wszystko świetniało niesłychanym przepychem, szaty stosowały się ściśle do przedstawianego obrazu. I był to piękny widok, gdy nocą szło trzydzieści rumaków pod rycerzami we wspaniałych, umyślnie na tę uroczystość zrobionych kostyumach, przy każdym sześciu, lub ośmiu giermków, z kopiami w dłoniach, a za nimi wóz tryumfalny, przystrojony trofeami i fantastycznymi ornamentami.“ W epoce, kiedy malarstwo wciąż jeszcze nie wychodziło poza sferę tradycyjnych motywów religijnych, popędy fantastyczne mogły znaleźć ujście jeno w takich błahych rozrywkach. Podróż do Rzymu, którą w r. 1482 odbył w towarzystwie swego nauczyciela, Roselli'ego, sprawiła, iż te błędne rojenia wyżłobiły sobie stałe koryto. Roztacza się przed nim promienny, czarodziejski świat starożytności, świtają mu prastare, rozkwiecone myty. Jego wyobraźnia, która dotychczas nie wiedziała, czego

się jąć i kędy się zwrócić, znajduje wyraźny cel. Starożytność staje się dlań zamierzchłem królestwem bajecznem, kędy włada czarnoksięstwo i miłość, gdzie pełno przygód i rycerskich czynów. Wiedzie nas w odwieczne bory, zamieszkałe przez nimfy i satyry; ukazuje nam wybrzeża morskie, na których walczą ze smokami chrobrzy rycerze, niosąc wyzwolenie pojmanym księżniczkom. Raz rozlega się z obrazów jak gdyby żartobliwy, figlarny śmiech, przypominający powiastki, które Boccaccio prawił o bogach; to znów goreją one romantyczną tęsknicą, rozbrzmiewającą z poezyj Magnifica. Kiedyindziej przejawia się w nich iście nowoczesny nastrój, snowający się dokoła Lohengrina, lub Tannhäusera.

Obraz, przedstawiający Odnalezienie Hylasa, a spokrewniony tematem z *Silvae* Poliziana, sprawia wrażenie offenbachiady, przedzierżgniętej na modłę starożytną. Nimfa znajduje na kwietnej łące nagiego młodzieńca, ulubieńca Heraklesa. Zewsząd zbiegają się dziewczęta, aby podziwiać pięknego chłopca. A każda chce go zjednać dla siebie. Ta przynosi mu kwiaty, tamta owoce, a jeszcze inna podaje mu pieska. Jedną tak bardzo oczarował jego widok, iż, wsparłszy rękę na biodrze, patrzy nań, jak osłupiała, i z nadmiaru wzruszeń gubi wszystkie kwiaty. Böcklinowskie brzuchate Trytony, które w „Igraszce fal“ dostrzegają kąpiącą się Najadę, nie objawiają większego zdumienia, niż Nimfy Piera. Berlińska „Venus i Mars“ jest sielanką pasterską, tchnącą figlarnym urokiem. Erotki

bawią się zbroją Marsa, gołębie całują się. a na kolanie Venus usiadł czerwony motyl, Do bogini tuli się królik, strzyżący zmyślnie uszkami. Na obrazie, przedstawiającym Uwolnienie Andromedy, mknie przez przestwory bohater, odziany, jak jakiś groteskowy Lohengrin, w pancerz z żółtego metalu, niebieski kaftan, czerwone trykoty i rozwiane szarfy, a dołem pełza ociężale potwór, podobny do przedpotopowego połoza. Według Vasari'ego Piero przez długie lata tworzył wyłącznie w tym kierunku. Znalazł ujście dla swojego talentu, był niewyczerpany w wynajdywaniu bajecznych potworów i sennych widziadeł. Przelatują centaury i satyry, zmagają się Lapity, Prometeusz kradnie ogień z Olimpu. Całą ziemię zamieszkują w jego wyobraźni duchy. Zastępy dziwnych istot zaludniają powietrze. Zda się, jak gdyby stary Pan ocknął się z tysiącletniego snu. Obraz, przedstawiający martwą Prokris, a znajdujący się w Londynie, jest niewątpliwie najpiękniejszym z tej grupy. Ta urocza sielanka tchnie iście böcklinowskim czarem. Na wonnej, kwietnej łące, leży śliczne ciało dziewczęce. Obok niego klęczy Faun i nie chce wierzyć, że Prokris, córa Erechteusa, nie żyje. Zwolna pochyla się nad nią, podnosi jej główkę, zagląda w oczy. Z obrazu wieje romantyczny hellenizm i głęboka melancholia. Smuci się pies, strzegący wiernie zwłok dziewczyny i boleje pejzaż. Krzewy obwisły, jak gałązki wierzby płaczącej. Żartowniś Piero stał się poważnym i zadumanym. Nieomal zda się, iż bolejący Faun wy-

obraża jego samego, a martwa Prokris jego sztukę.

Albowiem gdy się rozległy pokutne kazania Savonaroli, jęły zamierzchać weselnie igrające baśnie. Przeciw barwistej starożytności dźwignął się znów czarny rycerz średniowiecza, naprzeciw swobodnego kultu zmysłów stanął do walki posępny ascetyzm. Poganin Piero nie umiał się nagiąć do zmienionych warunków. Przez jakiś czas próbował tego. Święta Rodzina, znajdująca się w Dreźnie, jest prawdopodobnie pierwszem ustępstwem, uczynionem Dominikaninowi. Pejzaż, który świetniał dawniej krasą kwietną, jest skalisty i pustynny. Nagie drzewa wyciągają gałęzie ku niebu. Św. Jan, który bywał dawniej towarzyszem zabaw Dzieciątka Jezus, zbliża się teraz do Niego nieśmiało— z krzyżem. Olbrzymie anioły zawisły nad pejzażem, jak obłoki. We florenckiem Zaćmieniu Maryi zdobywa się nawet na wielkie dzieło przeduchowienia nowoczesnego. Już sam temat zwiastuje powrotną falę żarliwości religijnej. Po raz pierwszy pojawia się motyw, który później sławił Murillo przez całe swe życie; tym motywem jest zaćmienie Dziewicy przez Ducha Świętego. Nawet głowy świadczą o marzycielskiej, uległej ekstazie. Udało mu się przejąć religijnym zachwytem, który owładnął epoką. Atoli to natchnienie nie trwało długo. Malował jeszcze mnóstwo obrazów religijnych, lecz już nie umiał nacechować ich znamieniem swej indywidualności. Raz naśladuje Signorelli'ego, to znów Leonarda, lub Fra Bartolommea.

i ugina się pod brzemieniem tej wysilonej twórczości. Nie mogąc być sobą samym, nie dorównywa innym. Niechętnie ima się malowania obrazów, nie kończy ich wcale, lub kończy z przymusem. Pod pozorem namalowania portretu zwiedza jeszcze raz nieśmiało swe dawne królestwo. I powstaje tajemnicza Kleopatra, naga kobieta, otulona wschodnim szalem. Łańcuch na jej szyi oplata swymi skręty żółtawo-zielony wąż. Lecz obraz mówi, iż twórcą jego jest człowiek, któremu pękła w duszy jakaś struna. Tak rozdzierającym jest dyssonans między tropikalną, bujną zmysłowością Kleopatry, a beznadziejnie jałowym pejzażem i uschniętem drzewem, widniejącem w głębi; tak demoniczna sprzeczność zachodzi między tym bladym profilem, a czarnymi kłębami chmur, co się poza nim wełnią. Portrety muzyka Francesca Giamberti i architekta Giuliana da Sangallo, znajdujące się obecnie w Hadze, pochodzą również z tego czasu. Z pewnością nie są to obrazy, malowane na zamówienie, lecz wizerunki przyjaciół, tak samo, jak on, zgorzkniałych, z którymi spędzał wieczory przy „fiasco“, klnąc zmienną Fortunę. Giuliano wodzi posępnem spojrzeniem na poły bezmyślnie, Francesco, stary, bezzębny idealista, wmiesił z pasyą na bakier swą wielką czapę. Krajobraz jest tak źle dobrany do akcesoryów alegorycznych, iż zda się, jak gdyby te głowy były namalowane na dawniejszych studyach pejzażowych.

Savonarola ubezwładnił nerw jego sztuki. W dziedzinie motywów chrześcijańskich,

co znów zapanowały wszechwładnie, nie było miejsca na rojenia fantastyczne. Od wieków istniejące, surowe przepisy określały, jak je malować należy. Więc jeszcze raz odżywa w nim zamiłowanie do korowodów maskowych. Pochód zapustny, urządzony przezeń w 1511 r., po raz ostatni rozsławia jego imię. Lecz jakżeż się odmienił wesoły Piero pod wpływem Savonaroli! Na czele korowodu,—jak opowiada Vasari — „toczył się, zaprzężony w bawoły, pojazd tryumfalny Śmierci, całkiem czarny, pomalowany białymi krzyżami i trupiemi kośćmi. Na nim stał posąg Śmierci z kosą w ręku. Za pojazdem niesiono trumny. Gdy się korowód zatrzymywał i rozpoczynano śpiewać, podnosiły się wieka, a w trumnach ukazywały się szkielety w czarnych całunach, na których kości i żebra były namalowane tak naturalnie, iż widzów przejmował dreszcz grozy. Potem na przeraźliwe dźwięki puzonów umarli podnosili się, siadali w swych trumnach i grobowym głosem zawodzili: *Dolor, pianto e penitenzia.* Za wozem jechali umarli na koniach, które wybrał starannie z pośród najchudszych szkap w całem mieście. Na czarnych czaprakach widniały białe krzyże. A każdy upiór wiódł za sobą czterech giermków również przebranych za upiory, dzierżących czarne kopie, oraz wielkie, czarne chorągwie z krzyżami i trupiemi głowami. Inni umarli szli w czarnych całunach obok wozu i śpiewali żałobnym głosem: *Miserere mei Deus.*“

Od tej chwili, aczkolwiek Piero żył jeszcze lat dziesięć, już nikt o nim nie mówił.

Nawet uczniów, którzy go nie chcieli opuścić, pooddalał. Wprawdzie powstało jeszcze kilka obrazów, jak Podanie o Andromedzie, znajdujące się w Uffiziach. Lecz są to roboty, malowane dla zabicia czasu, nieudolne powtórzenia dzieł młodzieńczych, pełnych bujności i wyobraźni. Podczas deszczu, wybiega na ulicę i patrzy, jak krople rozpryskują się o ziemię. Taka to ludzka dola — powiadał. Gdy nadlegała burza, otulał się w płaszcz i, jak ścigany przez duchy, uciekał z drżeniem w najdalszy kąt swej komnaty. Usuwa się od ludzi, żyje w nędzy, bez przyjaciół i opieki, z dnia na dzień i czeka śmierci. Jeno gdy słyszy granie dzwonów i śpiewania księże, budzi się ze swej apatyi i zaciska gniewnie pięście. Bo dźwięki dzwonów i śpiewy kościelne zabiły jego sztukę. Pewnego poranku znaleziono go na schodach nieżywego.

3. Botticelli.

Wręcz odmiennie oddziałała tragedya Savonaroli na BOTTICELLI'EGO. Co więcej, patrząc na jego dzieła młodzieńcze, ulega się złudzeniu, iż twórcą tego zwrotu religijnego jest malarz Botticelli, a nie mnich ze San Marco. Botticelli jeszcze przed wystąpieniem Savonaroli malował to, co on głosił.

Jego młodość przypadła na epokę, która, wyzwoliwszy się z marzeń, jęła się badań i studyów. Wesoły karmelita, Fra Filippo, był pierwszym jego nauczycielem. Następnie opuściwszy Florencyę, przylgnął do wielkich

techników Verrocchia i Pollajuola, nauczył się obchodzić z farbą, kształcił się w perspektywie i anatomii. Lecz już najwcześniejsze jego dzieła świadczą, iż formy, zapożyczone od mistrzów, służyły mu do wypowiadania wrażeń wręcz odmiennych. Wśród zamętu epoki, wyzutej ze wszelkich tęsknot nadzmysłowych, Botticelli zagłębia się na nowo w bezdenne otchłanie uczuciowości mistycznej. Wpośród realistów jest on marzycielem i zamkniętym w sobie światem. Rozkoszowaniu się przyrodą i uśmiechniętemu optymizmowi przeciwstawia już wtedy uroczystą zbożność średniowiecza, maluje obrazy, będące protestem duszy marzycielskiej i subtelnie odczuwającej przeciw rozpanoszonej niepoetycznej rzeczowości. U artystów dawniejszych twórczość rozsądna, trzeźwa i świadoma, u niego roztapianie się w snach i nastrojach romantyzmu, co tęsknie pierzcha do krain swej duszy, który wraca do wierzącego średniowiecza i osnuwa je przepychem czarów mistycznych.

Z trzech obrazów w Uffiziach, a mianowicie *Fortezzy*, Judyty i znalezienia Holofernesa, oraz ze św. Sebastyana, znajdującego się w Berlinie, widać, iż zaczyna jako uczeń Pollajuola, a przecież różni się od niego rysem cichej melancholii. Tak samo w kilku Madonnach zachowuje ściśle typ swych nauczycieli, lecz różni się od nich tem, iż, zamiast stwarzać pogodne sceny rodzajowe, nadaje swym obrazom znaczenie symboliczne. Na jednym Madonna patrzy w zadumie na gwoździe i wieniec cierniowy, którym bawi

się Dzieciątko; na innym płowowłosy anioł podaje jej winogrona i kłosie, symbol śmierci ofiarnej Chrystusa. Zamiast świeżej świeckości Fra Filippa pojawia się u Botticelli'ego powolne zagłębianie się w zaświaty mistyczne, powaga i sakramentalna szczytność. Madonny realistów są obrazem szczęścia macierzyńskiego, Madonny Botticelli'ego nie znają wesela. Matka Boża siedzi posępna i zadumana, jak gdyby nawet wtedy, gdy tuli dziecię do siebie, padał na Jej duszę cień zbliżającej się niedoli.

Lecz zazwyczaj przenosi Madonnę w światy nadziemskie i, podejmując na nowo średniowieczny temat Królowej Niebios, wywołuje wrażenie tem uroczystsze. Dookoła tronu Maryi stoją, jak rycerze świętego Graala, święci mężowie, cierpcy i surowi, jak Czterej Apostołowie Dürera, lub też aniołowie unoszą zasłonę i wkładają dyadem na skronie Przeczystej Dziewicy. Na tych obrazach, wręcz odmiennych przez swe świątobliwe namaszczenie od swobodnej i prozaicznej maniery nauczycieli Botticelli'ego, zanika również wszelki ślad reminiscencyi technicznych. W sztuce pojawia się nowy typ Madonny, stworzony samodzielnie przez Botticelli'ego. Marya już nie jest matką, lecz dzieweczką, bladą i zadumaną, która zda się istnieć, jeno poto aby zamrzeć w zawiązku, i nosi znamię nieuleczalnej melancholii, jak gdyby zbliżał się kres wszechstworzenia. Nie zaznała radości żywota, nie wie, co to blaski słoneczne i błogość nadziei. Usta ma blade i drgające przebolesnem znużeniem. W źrenicach Dzieciątka

Jezus pali się również płomię tajemnicze, jak gdyby przeczucie przeznaczenia. Snadź nie jest rozbawionem dzieckiem, lecz Zbawcą świata, rozdzielającym uroczyście błogosławieństwa, lub podnoszącym ku niebu zadumane, natchnione oczy. Nawet aniołowie, którzy u Fra Fillipa są figlarnymi chłopakami, pełnią u Botticelli'ego swe służby z hieratyczną powagą i nie są towarzyszami zabaw małego dziecka, lecz proroczemi, przeczuciowemi istotami, co z rzewnem współczuciem patrzą na „królestwo boleści“, korząc się tęsknie i nieśmiało przed Synem Bożym.

W sposobie malowania kostyumów, oraz zastosowywania kwiatów do wzmożenia nastroju, również jest bliższy trecentistom, niż współczesnym przedstawicielom realizmu. Zamiast ustroić Madonnę w modny ubiór ówczesny, przyodziewa ją w płaszcze, przetykane haftami i złotem, które same przez się wywołują wrażenie uroczystego przepychu. Szatą aniołów jest grecki chiton, a nadto części starobizantyńskiego stroju kościelnego, jak alba, stola i amictus. Obok i poza postaciami widnieje mnóstwo owoców i kwiatów, oraz sklepią się nisze, uwite z gałązek cyprysu i grubych liści palmowych. Wokół tłoczą się aniołowie, niosący wieńce z róż, wazy, świece i liliowe kwiecie. Pod jego pendzlem powstają wielkie, strzeliste katedry, w których unosi się dym kadzideł i jarzą się tysiące dużych, białych świec woskowych. Lub maluje uroczyste procesye, gdy kroczą po brukach, zasłanych różami, niosąc owite kwie-

ciem baldachimy, a srebrne głosy dziecięce sławią śpiewaniem chwałę Przedwiecznego. *Magnificat*, zawieszony we wspaniałej sali Uffiziów ku zbożnemu zachwytowi tysiąców, oraz „Madonna wśród palm“, stanowiąca klejnot Muzeum berlińskiego, są przykładami najznamienniejszymi. Obraz florencki tchnie taką niewysłowioną pełnią wielkości i majestatu, iż zda się, jak gdyby chórom anielskim wtorowały ogromne, uroczyste hymny organów. Słowo *Magnificat*, pisane przez Madonnę, przenika całe dzieło. Obrazowi berlińskiemu wyraz odświętnego namaszczenia nadaje przepych kwiecia. Nad bladą, dziewiczo wiotką Matką Bożą sklepi się altana, uwita z ciemnych liści palmowych, wśród których jarzy się białe kwiecie mirtów; wokół wonieją róże, lilie, oraz nieprzebrane mnóstwo innych kwiatów. Całą psychologię zapachów kwietnych, przypisywaną pospolicie XIX stuleciu, przeczuwał o wiele wcześniej Botticelli. Podziwiając na obrazach Burne Jonesa owe uwieńczone różami anioły, co zbliżają się do Królowej Niebios z jarzącemi się świecami, owitemi kwieciem, lub w białych, drżących dłoniach dzierżą z hieratyczną sztywnością lilie o długich łodygach, — zapominamy niejednokrotnie, że pochodzą one od Botticelli'ego.

Nawet św. Augustyn na fresku z tego okresu w kościele Ognisanti dowodzi, iż w swych dążeniach wręcz się rozmijał z realistami. Ghirlandajo, stwarzając postać, odmienną od świętego Hieronima, zrobił ze świętego jakiegoś starowinę; natomiast św. Augustyn Bot-

ticelli'ego patrzy w dal oczyma jasnowidza i ciśnie rękę do piersi, jak gdyby chciał zapanować nad wrażeniem, które nim wstrząsnęło wobec nagłego objawienia. Jego freski w Kaplicy Sykstyńskiej — to nie obrazy, lecz uczone rozprawy, wykłady mądrości teologicznej, swym surowym dogmatyzmem przewyższające nawet dzieła malarzy dominikańskich z XIV wieku. Wpośród artystów, którzy nienawidzą symbolizmu, którzy nie malują skojarzeń myślowych, lecz oschłe fakty, którzy nie tworzą, lecz badają i opowiadają,—Botticelli jest myślicielem, spokrewnionym z ideową sztuką Trecenta.

Rzecz prosta, że przepych kultury starożytnej musiał zostawić swe ślady na tej duszy wrażliwej i artystycznej. Wprawdzie duch antyczny nie oddziałał nań wcale pod względem stylistycznym—bo chyba niema rzeczy, przeciwniejszej ideałom klasycznym, niż te chude kształty, niż te niespokojne, fałdziste, rozwiewne draperye — lecz zato tła jego obrazów mówią, jakim podziwem przejmowały go zabytki sztuki starożytnej. Starorzymskie budowle, rzeźby i gemmy powtarzają się nader często w jego dziełach. Na jednym fresku w Kaplicy Sykstyńskiej namalował Łuk Konstantyna, z głębi innego obrazu wyłania się grupa Dioskurów, stojąca na Kapitolu. Młoda dziewczyna na obrazie, znajdującym się w Muzeum frankfurckiem, ma kolię z gemmy antycznej, wyobrażającej Apolla i Marsyasza. Podówczas każda świątynia pogańska i każdy łuk tryumfalny miały jeszcze swe legendy. Opowiadano sobie historye

dziwne i straszne. I właśnie ta tajemniczość, owiewająca zabytki starożytne, pociągała ku sobie marzyciela Botticelli'ego.

Powróciwszy do Florencyi, zastał tam kiełkujący posiew humanizmu. Przyłączył się do gromadki estetów, skupiających się dokoła Magnifica, gościł przez parę lat w domu Lorenza i jadał przy jego stole. Większość jego obrazów antycznych była przeznaczona do willi Careggi. Mówiąc o Botticellim, ma się na myśli głównie dzieła, malowane dla Medyceuszów. Wiadomo powszechnie, że z tych olśniewających obrazów wieje czar młodości, czystości i gracyi, którą sam Botticelli identyfikuje z ową Wiosną, uwiecznioną w jego najwspanialszem dziele. W „Pallas“, głowa bogini o miękkich, pełnych kształtach i długich, falistych włosach promienieje taką krasą, odstępuje tak bardzo od cierpkiego typu Simonetty, co się u niego zazwyczaj powtarza, iż zda się, jak gdyby się poczęła z nieziemskiej słodyczy Leonarda da Vinci. W postaciach z innych obrazów panuje gracya szczupłości, a zarazem jakoweś rozmarzenie, wizyonerstwo i błogość, przyczyniające się do wzmożenia tajemniczego uroku. W trzydzieści lat później zręczni dekoratorowie weneccy, lub rzymscy, chcąc wyobrazić „Narodziny Venus“, zaludniliby przestworza fruwającymi geniuszkami, zapełniliby obłoki bogami, poruszyliby cały Olimp i powstałby obraz, jak rafaelowski „Tryumf Galatei“. U Botticelli'ego nastrój wysnuwa się z pejzażu, z nieskończonych dali oceanowych, co, wśród szmeru fal, niosą ku wy-

brzeżu postać Kipridy, jasnej, jak widziadło senne. W powietrzu falują dźwięki, melodye i szmery. Ziemię zaległa tęskna, marzycielska zaduma. W „Primaverze“ ucieleśnił się sen nocy letniej, zaroiło się od istot tajemnych i uroczych, jak gdyby wykołysanych przez wyobraźnię Böcklina. Botticelli pierwszy widział pląsy elfów. Zgromadziły się smukłe Dryady, zamieszkujące gęstwy leśne w pobliżu szemrzących zdrojów, aby tanecznym chorowodem święcić wiosenne gody.

Wprost przedziwnie posługuje się na tych obrazach kwieciem gwoli wzmożenia nastroju. Latorośle oliwne oplatają „Palladę“ i wieńczą jej głowę. Na „Narodzinach Venus“ po płaszczu Hory spływa fala wiosennego kwiecia, a geniusze zimy sieją wokół różami. Na „Primaverze“ jarzą się pomarańcze i mirty; z ciemnego listowia wybłyskują złote owoce i białe kwiaty. Primaverę owiły dzikie róże, kwiecie łąkowe pieści jej szyję, błękitne chabry i białe pierwiosnki przetykają jej jasne włosy. Jej drobne dłonie sypią na ziemię anemony, goździki i narcyzy. Z nieporównanym czarem maluje przejrzyste tkanki i fruwające wstęgi. U żadnego z jego poprzedników nie ma takich pajęczych osłonek, co otulają miękko ciała, a przecież nie zakrywają dziewiczych kształtów.

A jednak, chociaż te obrazy są tak czarodziejsko piękne, chociaż są najwspanialszą chlubą tej przedziwnej epoki, co odwołała bogów helleńskich z wygnania, między słoneczną treścią malowanych przezeń baśni, a sposobem, w jaki to czyni, tai się głuchy

zgrzyt dyssonansu. Poezye Lorenza Magnifica i Poliziana, które dostarczyły do nich wątku, są to pienia na cześć rozkoszy i epikurejskiego używania żywota, zmysłowe sielanki dusz, niepomnych wierzeń chrześcijańskich. W dziełach Botticelli'ego niema zgoła arkadyjskiego spokoju, oraz bajecznej słoneczności i figlarnej pustoty, znamionującej obrazy Piera di Cosimy. A że nie umie się śmiać, widać to wyraźnie właśnie tam, gdzie się na śmiech sili. Obraz „Mars i Venus“, znajdujący się w Londynie, jest pod tym względem szczególniej znamienny. Piękna kobieta, kształtny młodzian, amoretki, włoski krajobraz, powiewne szaty i skrawe klejnoty—oto czynniki całości, a przecież te słowa nie określają wyrazu. Mars jest podobny do męczennika. Jego usta drgają bolesnym skurczem. Nie śpi, lecz dyszy ciężko, jak człowiek, dławiony przez zmorę. Venus patrzy nań wzrokiem niechętnym i zimnym. Takaż to owa błogość, której użycza bogom spokojność niebiańska? I czyż ta kobieta jest helleńską boginią miłości? Nawet wtedy, gdy Botticelli ośmiela się namalować ją nagą, ma w sobie coś upiornego, coś, co migota w zielonych źrenicach syrenich, zapatrzonych w nieskończoność, lub wykwita bolesnym uśmiechem na jej drgających ustach. Nie jest dlań piękną Olimpijką i wyuzdaną kochanką Marsa. Przypomina raczej rudowłosą dyablicę średniowieczną, co, idąc na wygnanie, przechodziła mimo krzyża, na którym konał Syn Człowieczy. Wszystkie postacie znamionuje zadumane znużenie, lub

melancholijna rezygnacya. Zda się, jak gdyby te kobiety miały kiedyś pójść do klasztoru, aby odpokutować grzechy ciała. Klasyczna krysztalność mitologii pogańskiej łączy się z katolickim mistycyzmem. Żar radości przygasa pod tchnieniem mniszego ascetyzmu.

Botticelli'emu nie było dobrze na Venusbergu. Zda się, jak gdyby jakaś nieukojona tęsknica chyliła go do stóp Przeczystej Panny, której poświęcił pierwsze swe hymny. Lgnął całą duszą do średniowiecza, więc ze zgrozą myślał o pogańskim entuzyazmie, co przez jakiś czas mroczył go, jak obłęd. Obrazy, osnute na motywach starożytnych, sprawiają wrażenie, jak gdyby jego pociągnięcia pendzlem hamowała czyjaś niewidzialna ręka. Z ostatniego, z „Oczernienia Apellesa" rwie się przeraźliwy krzyk zwątpienia. Zamiast cichej falistości linij i tłumionego smętku, pojawiają się ruchy rozkiełznane i burzliwe, niespokojnie fruwające szaty, oraz tajemniczy, dziki, upiorny wyraz głów. Czuć, że ten szalony niemal obraz jest dziełem człowieka, targanego duchowym niepokojem. Najokropniejszą jest postać Skruchy, tej staruszki chudej, zbolałej, odzianej w żałobne łachmany, co, zaplotłszy wyschłe, bezkrwiste palce, kroczy po omacku chwiejnym, drżącym krokiem. Botticelli jął żałować, że był na Venusbergu. Lecz czyż istniała potęga, która jego, chrześcijanina, skalanego ofiarami, składanemi cudzym bogom, mogłaby napowrót wprowadzić do grona czystych i miłujących? Nie, jest na wieki prze-

klęty i na zawsze wygnany z raju! Z tego nastroju wysnuł się obraz „Odtrącona". Jestto dzieło jedyne w całej sztuce tego stulecia, dzieło, poczęte żywiołowo z beznadziejnego bólu duszy twórczej. Przed zamkniętą bramą renesansowego pałacu siedzi dziewczyna w podartej koszuli. Ona też była na Venusbergu, lecz, gdy o brzasku chce powrócić do ojcowskiego domu, zastaje drzwi zaparte. Zakrywszy twarz rękoma, drży od zimna i zanosi się płaczem. Ogarnia ją żal bez granic, ale niczyja dłoń nie otworzy przed nią zamknionych podwoi.

Atoli Botticelli'emu, podobnie jak Tannhäuserowi, udało się jeszcze powrócić na drogę zbawienia. Savonarola rozwarł znów przed nim bramę niebiosów. Gromkie wołanie proroka, co przerażało innych, było dlań jeno potwierdzeniem uczuć, śnionych w młodości. Wszystkie jego marzenia, wszystkie najtajniejsze drgnienia duszy, objawiły się w słowach. Zmartwychwstała jego młodość, a z nią pierwsze, najserdeczniejsze tęsknice. Przy pomocy i pod opieką Savonaroli sztuka Botticelli'ego zrywa się do przepotężnego wzlotu. Czarodziejka Venus rozwiewa się na zawsze w mgłach niepamięci. Z żarliwością, podsycaną i rozpłomienianą przez skruchę, rzuca się do stóp św. Dziewicy. Trzy Hory, co w „Primaverze" splotły się rękoma i zawiodły taniec, stają się Cnotami teologicznemi, pląsającemi radośnie przed tryumfalnym rydwanem Kościoła. Dopiero w tych dziełach rozpętała się cała potęga mistrza. Savonarola rozwiązał mu język i nieśmiały,

cichy, marzycielski Botticelli staje się sam prorokiem, wzywającym w płomiennej ekstazie do ascetyzmu, do uwielbienia zbawczej nauki Chrystusa. Ze wzroku jego postaci już nie wyziera żałosna prośba. Wyglądają, jak gdyby zaklinały i ostrzegały.

Różnica, zachodząca między jego Madonnami wcześniejszemi a późniejszemi, polega na tem, że jeszcze wyraźniej zaznacza się posępna i uroczysta świątobliwość obrazów. Dziewicza Matka Boża, pogrążona w cichej zadumie, przemienia się w zamyśloną Sybillę, która proroczym wzrokiem przenika przyszłość; tak samo aniołowie stają się istotami, pełnemi surowości, smutku i znużenia, a ich szeroko otwarte oczy zdają się patrzeć w ziejącą bezdeń. Marya tuli do siebie Dziecię w porywie czułości, z jakąś tkliwością nagłą i namiętną, jak gdyby się ocknęła naraz z okropnego snu; lub też kroczy w głębokiej zadumie, jak lunatyczka, niosąc machinalnie Dziecię, co z wyrazem głębokiego smutku nachyla się do św. Jana. Duszą Matki targa ból głuchy i nieustanny, a na Dzieciątku cięży brzemię nieuniknionego przeznaczenia. Na innych obrazach wpływ Savonaroli przejawia się w tem, iż artysta jeszcze bardziej uwydatnia dziewczęcą prostotę i nieśmiałość Madonny. Dookoła piętrzą się drogocenne przedmioty, połyskliwe tkaniny, lśniące marmury i szare granity. U podnóża wspaniałego tronu dzierżą straż ludzie, świetniejący chwałą wszelkich doczesnych przepychów. A na tym tronie siedzi w czarnej, sierocej szacie bosa dzieweczka,

blada, trwożna i zadumana, zgoła nie przeczuwająca, co się wokół niej dzieje. W mistrzowskiem zestawieniu podobnych kontrastów dorównał mu jeno Burne Jones w swym „Królu Kofetui.“

Lecz Botticelli uderzył w struny jeszcze dźwięczniejsze i rozgłośniejsze. Dawniej spowijał się w sny miękkie, w zadumę marzycielską, natomiast w dziełach ostatnich przebiega całą skalę wrażeń. Na „Koronacyi Maryi“ rozradowane rzesze aniołów, pławią się i pląsają w przestworzach, sławiąc Przedwiecznego i siejąc na ziemię róże. Na obrazach, przedstawiających Złożenie do Grobu, zaległy beznadziejne mroki żałoby. Owo kazanie, które Savonarola wygłosił w Wielki Piątek 1494 r. do oniemiałego ludu, — odzywa się w posępnym, łkającym patosie Botticelli'ego. Widzimy niewiasty, słaniające się nieprzytomnie i mężów, zanoszących się głośnem szlochaniem. Z malarza, sławiącego Afrodytę, stał się Jeremiaszem Odrodzenia. Wzgardziwszy miłosnem szeptaniem, przemawia rozhukami gromów, walczy z namiętną zagorzałością fanatyka, pracuje tak pośpiesznie, jak gdyby się lękał, iż nie stanie mu czasu na wypowiedzenie wszystkich swych myśli. Więcej niż dwie trzecie jego dzieł powstało w epoce rządów teokratycznych.

A potem prawie nic więcej. Męczeństwo Savonaroli zabiło twórczość Botticelli'ego. Wielka postać kaznodziei była dlań słupem ognistym na pustyni. Wraz z nim zgasła jego moc twórcza. Uczciwszy pamięć męczennika „Pokłonem Króli,“ znajdującym się obe-

cnie w Londynie, przestał malować, aczkolwiek liczył zaledwie lat pięćdziesiąt. Illustracye do Dantego, które powstały w ostatnim dziesiątku lat jego życia, są jedynym dowodem, że nie przepadł bez śladu. „Jako człowiek głębokiego umysłu — opowiada Vasari—komentował Botticelli część Dantego, wykonał illustracye do *Inferno* i dał je do druku; a ponieważ poświęcił na to wiele czasu i nic więcej nie robił, przeto wynikły dlań stąd niedogodności bez końca.“ Innemi słowy: romantyk średniowieczny schronił się do swej duchowej ojczyzny. W mistycznej poezyi największego geniusza średniowiecza szukał ukojenia dla znękanej duszy. By zapomnieć o bezbożnej współczesności, zagłębia się w najniedostępniejsze otchłanie idealizmu, dąży do wypowiedzenia językiem sztuki tego, co urąga wszelkim wysiłkom ludzkim, ma nadzieję, iż w przepotężnej epopei zaświatów znajdzie spokój bez granic, którego z taką gorącością i tak beznadziejnie szuka. Lecz ostatecznie zniechęca się i do tej pracy. Żyje samotnie, zestrzeliwszy wszystkie władze swej duszy w jedno ognisko marzenia. „Nawiedziła go nędza i ubóstwo. Chodził o kulach i byłby umarł z głodu, gdyby Medyceusze od czasu do czasu nie pamiętali o nim.“

4. Filippino Lippi.

Inni artyści uniknęli wprawdzie tragicznych losów Piera di Cosimo i Botticelli'ego, lecz ulegli również wpływowi Dominikanina. Zewnętrznie zaznacza się ta zmiana wręcz od-

mienną sferą motywów. Malowidła rodzajowe, wyobrażające Madonnę, ustępują znów miejsca obrazom religijnym. Marya siedzi na tronie w chwale majestatu; już nie jest wystrojoną Florentynką w kokieteryjnym czepeczku, lecz *donną umile,* biedną służebnicą bożą, piastunką Zbawcy świata. Jej oblicze promienieje cichą żałością, wdowi kwef osłania Jej głowę. Aniołowie unoszą zasłonę, lub cisną się dokoła, pełni zbożnego zachwytu. Święci toną w niebiesiech ekstatycznym wzrokiem. Dzieciątko Jezus już nie bawi się, lecz udziela błogosławieństwa. Do Niego zbliża się mały Jan święty, z krzyżem w ręku. Coraz częściej, jak w Trecento, pojawia się kwiecie i muzyka gwoli wzmożenia nastroju. Prócz tego, ulubionym motywem staje się Uwielbienie Dzieciątka, oraz Męka Zbawiciela, a zwłaszcza Ukrzyżowanie, Zdjęcie z Krzyża i Złożenie do Grobu, o czem Savonarola tak często opowiadał. Oblicza Chrystusa zazwyczaj nie okala zarost, bo Savonarola nie miał brody. Niemniej rozmiłowano się w wizyach: Maryi, ukazującej się różnym świętym i Chrystusa, objawiającego się swej Matce, lub św. Magdalenie. Po realizmie, który zgoła nie uznawał rzeczy nadprzyrodzonych, w sztuce znowu zapanował cud, to „najmilsze dziecię wiary.“ Jeno temperament twórców stanowi istotną różnicę w sposobie wykonania tematów.

LORENZO DI CREDI śledził tok zdarzeń z rozwagą i spokojem. Był to—jak świadczy jego Zwiastowanie w Uffiziach, oraz Pokłon Pasterzy w Akademii florenckiej—artysta,

pełen słodyczy, który w pracowni Verrocchia i przed ołtarzem van der Goesa przyswoił sobie nader wiele poczucia barw tudzież subtelne zrozumienie pejzażu. Później hołdował bogom helleńskim i namalował ową Wenus, znajdującą się w Uffiziach, co sprawia wrażenie dzieła botticelli'owskiego, przełożonego na język Cranacha. Gdy nastał dzień zapustny 1497 r. i rozpoczęło się „*autodafé* marności," jako człek cichy i skromny uznał za stosowne wziąć w niem udział, śmiało rzucił w ogień wszystkie swe studya i jął malować odtąd liczne, ładniutkie obrazy, reprezentujące jego talent we wszystkich prawie galeryach. Wśród tego pokolenia zapalnego i nerwowego Credi jest wyjątkiem, jak gdyby Gerardem Dou, zabłąkanym w burzliwą epokę. Sam przyrządza sobie farby i z iście holenderskim zmysłem czystości baczy, aby żaden pyłek nie padł na gładką, jak emalia, powierzchnię jego obrazów. Malowane przezeń pejzaże są czyściutkie, jak izba, w której mieszka: trawniki są starannie utrzymane, drogi wypielone z chwastów i wyłożone kamykami, strugi migocą, a owce wyglądają, jak gdyby właśnie wyszły z kąpieli.

Przez całe życie powtarza z niepojętą wytrwałością i bez żadnego wysiłku sceny te same. Zwłaszcza Uwielbienie Dzieciątka maluje bez końca, a czyni to z ujmującym wdziękiem, który jest za mdły, aby go można nazwać melancholią, i z nieco ograniczoną pobożnością, która jest za ospała, aby mogła rozgorzeć płomieniem. Nawet po upadku Savonaroli, gdy dążności popłynęły innem

korytem, nic nie zdołało przerwać Credi'emu jego flegmatycznego spokoju. Jął się odnawiania obrazów, a na ostatek wkupił się do przytułku dla starców, gdzie szczęśliwie dokonał żywota. Szacunek współobywateli towarzyszył mu aż do grobu.

Naturą podobną, lecz o wiele subtelniejszą i więcej znużoną był RAFAELLINO DEL GARBO, który roztapia wszystko w woniach kwietnych i dźwiękach mandolin. Zwłaszcza jego Madonna berlińska tchnie nastrojem wonnym i jak gdyby wywołanym hypnozą. Aniołowie uśpili Dzieciątko Jezus graniem na skrzypkach i fletniach. Marzące milczenie zaległo ziemię. W przestworzu drżą jeno ostatnie, cicho przebrzmiewające akordy skrzypiec. Anioł, który już odjął flet od ust, patrzy z wyrazem bezdennej zadumy na Najświętszą Pannę.

Jeszcze ciekawiej rysuje się na tle ówczesnych wypadków indywidualność FILIPPINA LIPPI. Syn mnicha-ladaco i uwiedzionej zakonnicy, dziecię lekkomyślnej i zmysłowej epoki, zostaje malarzem ideałów dominikańskich. Spryt, z jakim nagina swój olśniewający talent do dążeń, zupełnie dlań obojętnych, jest poprostu zdumiewający.

Niepodobna określić „stylu“ Filippina. Gdy chce, umie łudząco naśladować innych. W dziełach młodzieńczych jest sobowtórem swego nauczyciela, Botticelli'ego. Przedziwny obraz, przedstawiający Madonnę, ukazującą się św. Bernardowi, a namalowany przezeń w 1480 r., mógłby podpisać Botticelli. Do świętego, który z podziwu omal nie wypuści

pióra z ręki, zbliża się wytworna dama i delikatną rączką dotyka jego księgi. Obraz w Uffiziach, wyobrażający Matkę Bożą, oraz malowidło na ołtarzu w Santo Spirito, są tó dalsze dzieła, tchnące cichym smutkiem twórcy *„Magnificat.“* Z niemniejszym wdziękiem maluje pod wpływem Botticelli'ego obrazy fantastyczne i alegoryczne. Za przykład niechaj posłuży Alegorya Muzyki berlińska, owiana zaświatową, marzycielską zadumą.

Potem z sobowtóra Botticelli'ego staje się nagle sobowtórem Masaccia. Ma lat 27, gdy podejmuje się dokończenia cyklu fresków masaccio'wskich w kaplicy Brancaccich. Namalował tam Odwiedziny św. Pawła u św. Piotra, Uwolnienie św. Piotra, śś. Piotra i Pawła przed Prokonsulem, Ukrzyżowanie św. Piotra i niewykończone Wskrzeszenie Syna Królewskiego. Niepodobna sobie wyobrazić większej zręczności w naśladowaniu stylu. 60 lat oddzielało Masaccia od Filippina. Wręcz odmienna wrażliwość nerwowa nastała na świecie. A przecież Filippino nosi maskę dawnego mistrza z tem samem powodzeniem, z jakiem pierwiej naśladował swego nauczyciela. Z uroczystą prostotą monumentalnego stylu Masaccia tak samo mu do twarzy, jak z roztęsknieniem botticelli'owskiem.

Jako zręczny naśladowca przystosował się też zaraz do stylu z epoki Savonaroli. Przy końcu wieku XV wyłania się styl barokowy. Z jednakich przyczyn wyniknąć muszą jednakie skutki. Pod wpływem kazań Savonaroli wrażliwość wezbrała jak wzburzona fala. Spokojna rzeczowość mistrzów daw-

niejszych już nie zadowalniała dusz ludzkich. Trzeba było silniejszego bodźca nastrojowego. Domagano się wrzenia i patosu, obrazów, któreby tak samo miotały piorunowemi słowy, jak usta Savonaroli. Dzięki zupełnie nowoczesnym znamionom swego talentu, mianowicie ruchliwości i zdolności przystosowania się, umiał Filippino niezwłocznie się nagiąć do tych wymagań. Podobnie jak z początku lgnął bluszczowo do Botticelli'ego, a później do Masaccia, tak samo teraz daje się ponosić prądowi religijnemu z obojętnym indyferentyzmem światowca. Gra tragedyę, która była treścią życia Botticelli'ego. Właśnie dlatego, że jest apostołem z pozoru, a nie z przekonania, przejawia się w jego twórczości teatralna poza, która w XVII w. znamionuje z tego samego powodu sztukę barokową.

Już sam temat fresków, malowanych przezeń 1493 r. w rzymskim kościele Santa Maria sopra Minerva, jest dowodem, że duch dominikański poczyna znów potężnie oddziaływać na rozwój sztuki. Artyści z epoki, poprzedzającej Savonarolę, wybierali z legend o świętych tematy, pełne prostoty i żywiołu powieściowego. Filippino maluje apoteozę św. Tomasza z Aquino. A obrazy tchną tym samym dogmatyzmem, który o sto lat wcześniej wyciskał swe piętno na dominikańskich dziełach Traini'ego i freskach w Kaplicy Hiszpańskiej. Wszystko to, z czem zerwał realizm Quattrocenta: uczone napisy, alegoryczne postacie, oraz liczne aluzye do dzieł kacerskich, zwalczanych przez św. Tomasza—

święci na nowo tryumfy. W treści przechyla się na stronę malarstwa ideowego Trecenta, w stylu toruje drogi sztuce jezuickiej. Po szczytnej prostocie Masaccia następuje okres teatralnej patetyczności. Wszystkie postacie gestykulują i przybierają świętoszkowate miny. Suknie wydymają się w rozbuchane, niesfornie pomięte fałdy. Wiejące wstęgi, szarfy i welony dopełniają barokowego nastroju. Architektura stanowi dobrze dobrany akompaniament do melodyi figur. Zamiast wiotkiej świeżości budynków Quattrocenta pojawiają się kształty dzikie, przeładowane i dziwaczne.

Przed jego cyklem ostatnim, przed freskami, malowanymi między 1498 — 1502 r., w kościele florenckim Santa Maria Novella, stajemy bezradni, jak przed jakim anachronizmem. I tutaj temat obrazu: św. Filip, wypędzający demona, świadczy o zmianie, jaka dokonała się w poglądach. Na kunsztownym piedestale stoi Mars, dzierżący pochodnię. Z zagłębienia pod posągiem wypełza demon, a apostoł egzorcyzmuje go rozkazującym gestem. Dokoła tłum nerwowy i ruchliwy. Zamiast spokojnych widzów, malowanych przez Ghirlandaja, pojawiają się u Filippina aktorowie, z których każdy pamięta o swej roli i swój teatralny patos objaśnia odpowiednimi gestami. Na tym zdumiewającym obrazie wszystko wre i kipi. Nawet karyatydy łuku tryumfalnego, wiktorye, herby i trofee prężą się i krzywią. Dachy paczą się i wiją. Artysta zerwał ze wszystkiemi prawidłami architektonicznemi. W sztu-

ce ukazuje się Borromini na 100 lat przed swojem urodzeniem. Obrazy na sklepieniach są po prostu *non plus ultra*. Aniołowie wyglądają tak pompatycznie, jak gdyby ich malował Correggio. Noe przypomina starego bożka rzecznego. W szatach, oraz ruchach Abrahama i Jakóba, taka szerokość i śmiałość, tyle dokoła nich niemożliwych wstęg i fałdów, iż nie pozostaje nic innego, jak milczeć i dziwić się.

Jego obrazy późniejsze niczem się nie różnią od fresków. Ciężkie, rozbuchane szaty, przyodziewające jego Madonny, są jota w jotę podobne do kostyumów, w których o 150 lat później ukazały się anioły Bernini'ego. Jego dziełem ostatniem jest Zdjęcie z Krzyża, znajdujące się w Akademii florenckiej. Kierunkowi Savonaroli odpowiadają na tym obrazie ubogie odzienia, powrót do średniowiecznego tła złotego, pustkowie Golgoty, zasiane trupiemi głowami, oraz barwy żałośne i posępne. Osobistą własnością Filippina są barokowe anioły, których szaty zlewają się niepostrzeżenie z chmurami, tudzież wstęgi i szarfy, owijające kielich. Dwa stulecia: piętnaste i siedemnaste, podają sobie ręce. Gdyby data jego śmierci nie przypadała na rok 1504, lecz o kilkadziesiąt lat później, należałoby go sławić jako twórcę stylu barokowego.

5. Nastrój religijny.

Wpływ Savonaroli nie ograniczył się na Florencyę. W całych Włoszech powraca znów

sztuka na tory religijne. Wprawdzie reakcya kościelna, która podówczas zalała Europę, nie była wyłącznie jego dziełem. On był jeno eksplozyą nagromadzonych zewsząd materyałów palnych. On mówił głośno to, co inni w cichości myśleli. I właśnie dlatego od jego wystąpienia poczyna się nowy okres w historyi sztuki.

Zdaje się, że przy końcu XV w. zawładnął światem nastrój, podobny do tego, jakiego doznawaliśmy za dni naszych, gdy po tryumfach realizmu Courbet'a i impressyonizmu Manet'a wszczął się podziw dla dzieł Rosetti'ego i G. Moreau, oraz reakcya „Różokrzyżowców“. Realizm był wytworem epoki pozytywnej, świeckiej, nastrojonej epicznie a nie lirycznie. Mniemano, iż można poprzestać na bystrości oka i wyzwolić się z więzów uczucia. Malarstwo chciało za przykładem wiedzy zdobywać przyrodę beznamiętnie, jedynie siłą wzroku. Potęgami, które unaszały się nad twórczością, była przyroda i starożytność. Zapomniano o trzeciej: o Chrystyanizmie. Wyzuto się doszczętnie z tęsknot *au delà*, co jeszcze na początku stulecia przenikały serca.

I oto, podobnie jak w naszem stuleciu, nastaje chwila, gdy długo hamowana fala uczuciowości zrywa wszelkie tamy, a serce podnosi bunt przeciw rozumowi. We Florencyi, tak samo, jak gdzieindziej, naprzeciw badaczy i epików, śledzących bystrym wzrokiem świat zewnętrzny, stają do walki lirycy i marzyciele, dla których sztuka jest jeno środkiem do objawienia swego życia du-

chowego. Po realistach przychodzą romantycy, którzy po stuleciach trzeźwej pracy badawczej gorączkowo niemal tęsknią do żarliwej wiary i ofiarnej miłości średniowiecza. Podobnym przykładem w historyi kultury jest Kolumb, odkrywający Amerykę wbrew swej woli. Celem jego dążeń było zdobycie Jeruzalem i nawrócenie całej ludzkości.

Wprawdzie i w tych czasach zdarzają się sporadycznie artyści, zdobiący kościoły i pałace malowanemi opowieściami i nowelami. GENTILE BELLINI podczas pobytu w Konstantynopolu miał sposobność naszkicowania wielu nader ciekawych szczegółów etnograficznych, więc po powrocie jął ilustrować w podobny sposób zwyczaje i obyczaje swej ojczyzny, Wenecyi. Przeciągają uroczyste procesye. Na brukach Piazetty roją się wystrojone Wenecyanki, czcigodni senatorowie tudzież ogorzałe syny dalekiego Wschodu. Z wiernością dokumentu historycznego i dokładnością aparatu fotograficznego przekazał nam całą Wenecyę Quattrocenta z jej ulicami, placami, kościołami, pałacami, oraz barwnością tłumu, napływającego ze Wschodu i Zachodu. Wprawdzie jest rzeczą obojętną, czyjem dziełem są te zdjęcia fotograficzne. A ponad poziom malowanych ilustracyj nie sięgają jego obrazy. Co było czynem za czasów Pisanella, przestało nim być na schyłku stulecia.

Artystą, pokrewnym Gentile'mu, był w Umbryi przedsiębiorczy PINTURICCHIO, po którym w Rzymie, Spello i Sienie pozostała moc fresków. Najwłaściwszą charakterysty-

ką tych dzieł są słowa, użyte o Benozzo Gozzolim. Podobnie, jak Gozzoli, bawi obyczajowym rysem swego talentu, oraz świeżością, z jaką wplata szczegóły anegdotyczne. Podobnie, jak Gozzoli, jest wesołym gawędziarzem, nader zręcznie rozwałkowuje sceny uroczyste i bez mozołu obmyśla bogate gmachy renesansowe. Ale ponieważ Gozzoli popisywał się tymi efektami już w 1460 r., przeto nie było trudno powtarzać je w 1500. Tem bardziej, że Pinturicchio nie góruje nad swoim poprzednikiem nawet pod względem technicznym. Zestawia czerwień, zieleń i błękit z naiwnością malarza miniatur, jak gdyby nie istnieli wielcy technicy kolorystyki. Nigdy nie udaje mu się porwać dramatycznością jakiejś sceny. Nigdy nie potrafi zespolić figur i osięgnąć jedności akcyi. Zgoła nie umie ustawić postaci perspektywicznie, skutkiem czego dalsze stoją na głowach bliższych. Jak dalece był obojętny dla wielkiego wrzenia ideowego, świadczy choćby to, iż piastował godność nadwornego malarza u owego Borgii, który kazał spalić Savonarolę. A trudno przypuścić, iż *świadomie* się cofnął do średniowiecznego malarstwa miniaturowego.

Dzieła Gentile Bellini'ego i Pinturicchia potwierdzają przeto zanik realizmu. Nawet widownia ich działalności nie jest bez znaczenia. Gentile pracował w Wenecyi, która zawsze o kilka dziesiątków lat pozostawała w tyle poza rozwojem sztuki w innych miejscowościach Italii. Pinturicchio grał z powodzeniem swą rolę w Perugii, Orvieto, Spello,

Sienie, nawet w zacofanym pod względem artystycznym Rzymie, ale nigdy nie próbował szczęścia we Florencyi. To znaczy: około połowy stulecia władał we wszystkich miastach większych duch realizmu, a sztuka religijna tułała się jeno na prowincyi, natomiast teraz stosunek się odmienia. Właśnie w najnowocześniejszem mieście włoskiem, we Florencyi, która najdłużej i najwytrwalej hołdowała realizmowi, najrychlej i najgłośniej odezwały się sygnały, wzywające do odwrotu. Odtąd i w innych miastach włoskich dzieła sztuki świeckiej stają się polem popisu jeno dla ilustratorów drugorzędnych. Realiści przestają być czynnikami rozwoju dziejowego i spadają do rzędu epigonów, uszczęśliwiających swemi dziełami wątpliwej wartości zacofane miasta i prowincyonalne zakątki.

Podobnie, jak malarstwo historyczne tudzież opracowania na tle Starego Testamentu, wygasły też dążności antyczne. W epoce ubiegłej Padwa była najsilniejszą twierdzą hellenizmu, natomiast teraz nawet poganin MANTEGNA pielgrzymuje ze skruchą do stóp krzyża. Savonarola kazał nie tylko we Florencyi, lecz i w miastach Włoch północnych. Czy go Mantegna słyszał? A może kręgi żarliwości religijnej, roznieconej na nowo przez Dominikanina, doszły go jeno drogą pośrednią? Dość, że z ostatnich lat jego życia dochowały się szczegóły dziwne. On, Rzymianin, duch twardy i nieubłagany, buduje sobie kaplicę i codziennie odprawia w niej modły pokutne. Chce sprzedać margrabinie Gon-

zaga starożytne popiersie Faustyny, klejnot swoich zbiorów, którego strzegł, jak oka w głowie. Jego dzieła ostatnie są świadectwem zmiany, jaka dokonała się w jego duszy.

Fazy przejściowe zaznaczają się z początku, podobnie jak u Botticelli'ego, tem, iż zamiast motywów starożytnych zaczynają się pojawiać alegorye. Zwłaszcza obraz, namalowany przez niego dla Izabelli d'Este, a przedstawiający, jak Mądrość wypędza Występek, jest dziwnie pokrewny botticeli'owskiemu „Oczernieniu Apellesa“. Całość nosi cechy jak gdyby pośpiechu, niepokoju i rozterki duchowej. W przestworzach ukazuje się grupa postaci niebiańskich, nie wiążąca się zgoła z tematem głównym. Ostatecznie zrzekł się zupełnie zamiaru dokończenia tego cyklu. Twórczość artysty przejawia się odtąd w motywach chrześcijańskich, nie antycznych. A duch, co je przenika, różni się zupełnie od tego, który znamionował jego dzieła z okresu pogańskiego.

Wtedy przywiązywał swego św. Sebastyana do ruin starożytnych i w greckim napisie przyznawał się do hellenizmu, lub rył go na miedzi, jako greckiego efeba, umierającego pięknie. Na obrazie, znajdującym się w weneckiej galeryi Franchetti, piękny młodzieniec staje się stroskanym, cierpiącym mężczyzną, którego oblicze zbruździła męka i udręczenie. A napis powiada: *Nil nisi divinum stabile est, cetera fumus.* Pierwiej, malując Madonny i Złożenia do Grobu, zgoła nie dbał o ton nastrojowy tematu. Nęciła go jeno

bronzowa piękność muskularnych ciał, przepych marmurowych tronów i dojrzewających owoców, oraz granitowe jądro krajobrazu. W dziełach, które powstały pod koniec jego życia, duch Chrystyanizmu poczyna ożywiać kamienną nieruchomość postaci. Trzeźwy, rozsądny, sztywny Mantegna staje się lirykiem i rozżalonym prorokiem. Raz zwracają uwagę miękkie, słodkie, melancholijnie zadumane rysy jego postaci. To znów porywa nagłą bezpośredniością, z jaką wybucha namiętny patos, zamykany pierwiej w żelazny pancerz greckich prawideł stylowych. Dzieciątko Jezus jest smutne aż do łez. Marya pochyla głowę, przeczuwając przyszłą niedolę. Na obrazie, znajdującym się w Galeryi Narodowej londyńskiej, oraz Madonnie della Vittoria z Louvre'u, zmiana zaznacza się ze szczególniejszą wyrazistością. Rozlegają się hymny organów, sklepią się uroczyście nisze z zieleni. Święci już nie są posępnymi, milczącymi posągami o bronzowych głowach, lecz jasnowłosymi marzycielami, stojącymi dokoła tronu Madonny. Dzieciątko Jezus, które na ołtarzu w kościele San Zeno wtórowało radośnie chórom anielskim, udziela błogosławieństwa poważnie i nieśmiało. Matka Boża, niegdyś sztywna i wyniosła, jest wątłem, bladem dziewczątkiem, patrzącem przed siebie tęsknym, zadumanym wzrokiem, a przyodzianem ubogo, jak owa *donna umile,* malowana przez Botticelli'ego.

W tym samym czasie, kiedy czarodziej „Primavery“ tworzył swe przebolesne Złożenie do Grobu, malował Mantegna swoje.

Zwłoki Chrystusa widnieją w pełnym skrócie od strony nóg. Jeszcze raz przemawia z Mantegny badacz perspektywy. Lecz komuż przyjdzie na myśl perspektywa wobec tego pozapadanego ciała o zaciśniętych kurczowo dłoniach, wobec tych staruszek, których pomarszczone oblicza drgają bezbrzeżnym bólem? Z miedziorytu, wykonanego równocześnie z tym obrazem, rozlega się jeszcze dzikszy krzyk zwątpienia. Magdalena w szale cierpienia pochyla się nad trupem, Matka Boża pada bezprzytomna na ziemię, usta św. Jana skarżą się niebiosom głośnym jękiem. Zimny, klasycznie surowy Mantegna staje się dzięki Savonaroli Rogerem van der Weyden. Na trumnie widnieją wielkie litery napisu: *Humani generis redemptori.* Temu Odkupicielowi rodzaju ludzkiego poświęca Mantegna swój ostatni miedzioryt. Między śś. Andrzejem a Longinem, stoi zmartwychwstały Chrystus z chorągwią zwycięstwa w dłoni i udziela błogosławieństwa. Św. Andrzej, dzierżący krzyż z wyrazem spokojnej ufności, jest patronem artysty. Rzymski żołnierz, który z kornie pochyloną głową i złożonemi do modlitwy rękoma zbliża się nieśmiało do Zbawiciela—to sędziwy Mantegna. Syn Odrodzenia szuka cichej ostoi w Chrystusowej wierze. Ten sztych zawiera w sobie tragedyę jednego żywota ludzkiego i tragedyę całego Quattrocenta.

6. Crivelli.

Na początku XV w. odzywają się z cicha zamierające echa średniowiecza, przy końcu

zmartwychwstają raz jeszcze wszystkie style średniowieczne, lecz niesłychanie wyrafinowane i wysubtelnione. Artyści obzierają się wstecz, zamiast iść naprzód. *„Le moyen—âge enorme et délicat“* jest ich duchową ojczyzną.

Te dążności wsteczne przejawiają się ze szczególniejszą wyrazistością w Wenecyi. Za sprawą nowego prądu religijnego, przenikającego epokę, malarze tamtejsi nie tylko uporczywie hołdują ideałom wczesnego Quattrocenta, lecz nawet jeszcze raz wyczarowują posępny majestat stylu starobizantyńskiego. BARTOLOMEO VIVARINI, aczkolwiek umiera dopiero w r. 1499, przypomina swą surową cierpkością Paduańczyków z epoki Squarcione'go. Figury jego stoją sztywnie w osobnych przedziałkach, jak na ołtarzach Squarcione'go. Marmurowe stopnie tronu zdobią w nadmiernej obfitości ornamenty kamienne, posążki aniołów, oraz girlandy z kwiatów i owoców. Postacie świętych są twarde i ascetyczne, ich rysy zbolałe lub ponure, głębokie fałdy bruździą ich wyniosłe czoła. Tony draperyj białych, czarnych, lub żółtych, wybłyskujących z głębi złotego tła, tchną posępnością i grozą.

CARLO CRIVELLI zda się zgoła nie należeć do Quattrocenta, lecz do epoki poprzedzającej Giotta, do dni Cimabue'go. W powieści Huysmannsa, *A rebours*, jest ustęp, w którym bohater każe pozłocić skorupę żywego żółwia i nabić ją drogimi kamieniami. Potem umieszcza zwierzę na wschodnim kobiercu i raduje się skrawą plamą barwną. Obrazy Carla Crivelli'ego przypominają tego

pozłacanego żółwia. Wywierają wrażenie czegoś wstrętnego, lecz zarazem drogocennego, odpychają, lecz i olśniewają błyskotliwym, metalicznym przepychem i lodowatym chłodem płaza. Jak twórcy mozaik średniowiecznych, nie umie sobie wyobrazić malarstwa bez lśnienia bogatych ornamentów, z pomiędzy których zwłaszcza klucze i korony rzeźbi wypukło. Podobnie, jak oni, lubuje się w połyskliwości tkanin, w skrzeniu klejnotów i w iście barbarzyńskim, materyalnym przepychu. Jego święci mają na głowach potrójne korony papieskie, ich szaty lśnią od drogocennych kamieni, odurzająco bujna ornamentyka zdobi ramy. Lecz nie dość na tem, że nagromadza greckie stuły kościelne, oraz szaty mszalne z złotogłowiu i brokatu, że inkrustuje pastorały swych świętych przezroczystemi perłami o połysku szklanym i ostrym. Nawet tam, gdzie tego wcale nie trzeba, nawet dokoła sarkofagu Chrystusa, widnieją kobierce i niezwykłe kamienie, lśnią zimną, błękitnawą czerwienią, lub zielenią fal morskich szmaragdy i rubiny, topazy i ametysty. Podobnie, jak dyamenty, lubi skrzące wyroby złotnicze, kocha się w smukłych kielichach, w monstrancyach z pozłacanej miedzi w bizantyńskim stylu, w niezwykłych nożach, których rękojeście są wykładane kością słoniową i perłową macicą, w kosztownych tablicach mszalnych z rzezanymi ornamentami, w starych foliantach, kowanych srebrem. Nawet pstre upierzenie ptactwa, a zwłaszcza pawi, których ogony tęczują złotem i zielenią, błękitem i srebrem, przy-

czynia się do spotęgowania błyskotliwości jego obrazów.

Podobnie, jak barbarzyńska świetność barw, tchnie średniowieczem archaiczny rysunek. Postawy jego Madonn są sztywne, jak u Cimabue'go, cera ich lic blada i trupia. Chude ramiona są obnażone aż po łokcie, z rękawów wyzierają dłonie szczupłe i suche. Na innych ołtarzach współczesnych klęczące postacie fundatorów są proporcyonalnej wielkości i widnieją na głównym planie obrazów; Crivelli wraca do zwyczaju średniowiecznego i maluje ich w pomniejszeniu, poza obrębem kompozycyi.

Do tych cech bizantyńskich przyłączają się bezpośrednio czynniki paduańskie i umbryjskie. Przypomina niekiedy Gentilego da Fabriano słodyczą swych Madonn. Zbliża się do mistyków Trecenta, gdy, symbolizując posłannictwo Zbawiciela, przedstawia Dzieciątko Jezus z wędką w ręku. Poniekąd przejawiają się u niego nawet wpływy niderlandzkie w sposobie konstruowania martwej przyrody z dzbanów i świeczników, talerzy i szklanek, kobierców i poduszek, flaszek i waz. Po paduańsku, i jak gdyby wykrojone z obrazów Schiavone'go lub Zoppa, wyglądają jego twarde typy dziecięce, oraz stroskane staruszki. Szkołą paduańską zatrącają ciężkie girlandy, kołyszące się nad wspaniałymi tronami z kamienia, wielkie brzoskwinie i sztywne kwiecie, rozsiane po ziemi. Paduańskim jest patos, którym tchną jego obrazy, przedstawiające *Pietà*. Płaczące kobiety rzucają się z dzikim krzykiem na zwłoki, tknięte

już na poły rozkładem i obleczone luźno skórą. Wielkie łzy toczą się po policzkach aniołów. Rysy i palce Zbawiciela stężały w śmiertelnym skurczu.

Atoli właśnie obrazy, wrzące cierpieniem i skargą, przejmują jeszcze dotkliwiej okrutnym chłodem. Aczkolwiek przechodzi wszystkie stopnie od szalonego bólu do słodkawego zachwytu, to jednak jego dzieła ziębią jak lód. Mimo chorobliwej gracyi, co zabłąka się czasem na usta jego świętych, mimo łez, wyciśniętych z ich oczu grymasem bólu, obrazy jego noszą piętno skamieniałości i drogocenności, właściwej średniowiecznemu stylowi mozaikowemu. Błękitne, jak stal, oczy kobiet mają wyraz martwy, patrzą zimno i spokojnie. Do wywołania tego trupiego, chłodnego nastroju przyczyniają się jeszcze stojące dokoła naczynia gliniane, oraz pustynne, blade, urwiste krajobrazy, zalane dziwnymi, zielonawo-srebrnymi blaskami. Jeno w wydelikaceniu kolorystyki, jeno w wyrafinowaniu, z jakiem wiąże stare tony w nowe akordy, oraz w wymuszonym wdzięku, z jakim jego postacie niewieście wyciągają, lub zginają blade, nerwowe ręce i cienkie, wyschłe palce, zdradza się epigon, dla którego ten archaiczny styl nie był naturalnym, lecz świadomie sztucznym.

Łacno pojąć, dlaczego właśnie Crivelli dokonał tego dziwnego wskrzeszenia średniowiecza. Crivelli pochodził z prastarej rodziny weneckiej. Jak się zdaje, najważniejszym dlań wypadkiem w życiu było pasowanie na rycerza, którem go odznaczył w r. 1490. Fer-

dynand Neapolitański. Maluje bowiem św. Sebastyana jako rycerza i podpisuje się odtąd: *eques*. W konserwatywnej Wenecyi był najkonserwatywniejszym wstecznikiem, wyobrażał sobie, iż jego zadaniem jest głosić zasady wielkiego, niewzruszonego kościoła średniowiecznego tam, gdzie jeszcze nie dotarły prądy świeckie i walki religijne, a więc w Massa, Ripatransone, Ascoli, Camerino, Fermo i innych odległych mieścinach prowincyonalnych. A gdy jeszcze zważymy, że ta wiara nie płynęła z duszy, że sztuka bizantyńska była dla Crivelli'ego jeno źródłem rozkoszy estetycznych, wtedy pojmiemy w zupełności charakter jego malarstwa, wtedy wnikniemy w tajniki jego sztucznej i wymuszonej twórczości, co igra na zimno z najserdeczniejszemi uczuciami i przewrotnie kojarzy wdzięk dziecięcy z stęchlizną grobu, archaiczną cierpkość z przegniłem smakoszowstwem. To smakoszowstwo tłómaczy zarazem, dlaczego Crivelli stał się ulubieńcem naszej epoki. Ludzie współcześni, uginający się pod brzemieniem wielu wieków ubiegłych, lubią Crivelli'ego, bo w jego żyłach płynie błękitna krew prastarej przeszłości kulturalnej, bo z całej spuścizny wybrał świadomie to, co było najrzadsze i najsubtelniejsze, i stworzył z tego swój styl dziwaczny; podziwiają go dlatego, że wśród zupełnie odmiennego świata jeszcze raz otoczył blaskami straszliwe wizye i czarodziejskie apoteozy dawno zamierzchłych wieków, że jeszcze raz odurzał barbarzyńskim przepychem średniowiecza. Jest ich ulubieńcem, jak współczesny

Gustave Moreau, bo jego arystokratyczny styl sięga szczytów wysubtelnienia, bo jest zupełnie nieznany wśród tłumów, a jego sztuka zachowała po dziś dzień swą wyniosłą odrębność.

7. Perugino.

Taki artysta, jak Crivelli, był możliwy jeno w odwiecznej, arystokratycznej, bizantyńskiej Wenecyi, gdzie sfery patrycyuszowskie nigdy nie lubiły sztuki żywej, a z zamiłowaniem gromadziły zabytki starożytne, skrawe pstrocizny, medaliony, kamee, mozaiki, filigrany i przedmioty z kości słoniowej. Stosunek artystów późniejszych do Crivelli'ego jest podobny do węzłów, jakie łączyły Sieneńczyków, Fiesolego i Lochnera z twórcami mozaik bizantyńskich. W Wenecyi święci swe wskrzeszenie styl starogrecki, natomiast w Umbryi zda się odżywać duch świętego Franciszka z Assyżu. Przyzwyczajono się wysnuwać właściwe tej umbryjskiej sztuce cechy mistycyzmu i marzycielskiego znużenia z charakteru krainy. W wielkomiejskiej Florencyi musiała się rzekomo rozwijać sztuka świecka i realistyczna, natomiast w dolinach górskich Umbryi, gdzie wiedzie cichy żywot ludność biedna i bogobojna, była możliwa jeno sztuka lirycznie miękka i elegijnie pobożna. A przecież, mimo pozornej słuszności tego mniemania, wszystkie style są jeno wynikiem czynników duchowych, nurtujących epokę. W tym samym czasie, gdy Umbryę okrywał chwałą Gentile da Fabriano,

posiadała Florencya nierównie większego mistyka w osobie Fiesolego. W tym samym czasie, gdy we Florencyi pracują wielcy badacze: Uccello, Castagno i Pollajuolo, wydaje Umbrya największego z nich, Piera della Francesca, a następnie Melozza i Signorelli'ego. Jeszcze BENEDETTO BONFIGLI FIORENZO DI LORENZO oraz NICCOLO DI LIBERATORE są zagorzałymi realistami, nie znają zupełnie owej tkliwości i uczuciowego zachwytu, które wnosi do sztuki umbryjskiej PERUGINO. A bodźce, powodujące jego twórczością, pochodziły z Florencyi, nie z Umbryi. „Nie myślcie, że Marya po śmierci swego Syna biegała z krzykiem po ulicach miasta, że rwała włosy i zachowywała się jak obłąkana! Podążała za swym Synem z łagodnością i wielką pokorą. Wprawdzie jej jagody zrosiły się nieco łzami. lecz powierzchownie nie wydawała się smutną, raczej była smutna i wesoła zarazem. Tak też stała pod krzyżem, smutna i zarazem wesoła, pogrążając się zupełnie w tajemnicy wielkiej dobroci Bożej". Te słowa Savonaroli stały się dla Perugina objawieniem. Smutna wesołość, śmiech przez łzy—oto nastrój wszystkich jego obrazów. Umbrya dołączyła jeno subtelne uroki swego krajobrazu: melancholijny czar bladej, koronkowo wiotkiej zieleni, oraz wątłe, drżące drzewka wiosenne, co, zziębnięte, bujają tęsknie ku światłu.

Wskutek tej marzycielskiej zadumy, Perugino jest jednym z największych czarodziejów Quattrocenta. Zarzucano mu, że jego twór-

cznść nie godziła się z jego charakterem, że tworząc dzieła, tak pozornie mistyczne i zaziemskie, był w życiu rozsądnym, sprytnym handlarzem, że powtarzał na zimno i gwoli przypodobaniu się publiczności eligijne spojrzenia, oraz rozkoszną ekstazę swych świętych. Nadto zwracano uwagę na jednostronność Perugina. Rzekomo nie umiał sobie poradzić z charakterami silnymi i męskimi, oraz z ożywionem obrazowaniem energicznej akcyi. Powiadano, że, zamiast figury łączyć, ustawia je bez związku obok siebie, nieraz tak symetrycznie, iż lewa strona obrazu przystaje do prawej. Zamiast cechować mężczyzn znamionami indywidualnemi, czyni ze wszystkich chłopięcych paziów i słodkookich, dobrych staruszków. Lecz obie właściwości były logicznem następstwem celu, do którego dążył. Lirycznemu charakterowi motywów, oraz wrażeniu cichej wzniosłości i archaicznej solenności, które pragnął wywołać, mogła odpowiadać jeno kompozycya, tchnąca równomiernym spokojem, nie zamąconym żadnym nagłym ruchem, żadnemi zmiennymi kontrastami. Dlatego unika wszelkiej rozmaitości w postawach. Postacie stoją jednakowo szeroko rozparte na nogach, lub unoszą się z wymuszonym wdziękiem na palcach. Symetryczne rozmieszczenie figur na jego obrazach tłómaczy się także tem, że takie rozmieszczenie najlepiej wyraża „boskość rozbudowania przyrody“, stosownie do słów św. Augustyna, który powiada: „Gdzie jest ład, tam jest piękno, a wszelki ład pochodzi od Boga“. Kobiecość jego sztuki jest

wspólną właściwością wszystkich mistyków, zarówno Sieneńczyków, jak Kolończyków. Kobiety, a także młodzieńcy o dziewczęcych rysach i znużeni starcy, nadają się lepiej, niż mężczyźni, do uwydatniania uczuć miękkich i marzycielskich, stanowiących wyłączną dziedzinę jego twórczości. A to, że właśnie Perugino dał się oczarować słowom Savonaroli „o smutnej wesołości“, jest może następstwem cech, specyalnie umbryjskich. W dziełach Botticelli'ego i Mantegni, którzy poprzednio składali ofiary bogom pogańskim, wre dziki rozpęd walki, przejawiający się jako gorzki patos, lub bolesne zwątpienie; natomiast słodkie, przeduchowione postacie Perugina, które uśmiechają się niewypowiedzianie boleśnie i tęsknie marzą, zda się owiewać dziecięca spokojność, oraz dobrotliwa zbożność świętego Franciszka z Assyżu. W epoce burzliwej i targanej rozterką duchową, która zazwyczaj grała *fortissimo*, on pierwszy odzywał się w swych kompozycyach *dolce, adagio mezza voce,* pierwszy zamiast gwałtownych wstrząśnień szukał wrażeń drobnych i subtelnych. I właśnie przez tę nieruchliwość i dyskretną powściągliwość, przez to rozkoszowanie się marzeniem, oraz przez ciche drgania uczuć, tchnących tajemniczem wydelikaceniem i wszech bolesnem znużeniem, jest tak bardzo pokrewny naszej epoce. Aczkolwiek przebywał częściej w wielkiem mieście, we Florencyi, niż w małej Perugii, sztuka jego jest podobna do cichego, odległego jeziora górskiego, w którem się odźwierciedla świetlisty przestwór niebiosów.

Czem dla artystów z epoki medycejskiej była antyczność, tem dla Perugina stała się alegorya. Gdy Izabella d'Este zamówiła u niego obraz do swojego gabinetu, nie wybrał za przykładem Mantegni motywu pogańskiego, lecz namalował zwycięstwo Czystości nad Miłością. Tak samo cykl fresków, którym w latach 1499—1500 przyozdobił ściany gmachu giełdy w Perugii, jest znamienną oznaką zwrotu, jaki się dokonał w sztuce od wystąpienia Savonaroli. Aczkolwiek na sklepieniu mkną bóstwa firmamentu, a poniżej widnieją bohaterowie greccy i rzymscy, temat bynajmniej nie jest antyczny. Sztuka, pod wpływem prądów religijno-dominikańskich, cofa się znów do motywów alegorycznych, w których lubowało się Trecento. Podobnie jak na obrazach dominikańskich Kaplicy Hiszpańskiej, pojawiają się niewieście personifikacye roztropności, sprawiedliwości, męstwa i umiarkowania, a postacie męskie stanowią komentarz do pojęć alegorycznych.

Resztę swych obrazów poświęcił Przeczystej Dziewicy. Mimo rozmaitości scen nastrój jest zawsze ten sam: smutna wesołość, śmiech przez łzy. Na wyrażenie miękkiego roztkliwienia swych postaci, znajduje też odpowiednio miękkie tony barwne, pierwszy odkrywa tajemnicze węzły, wiążące nastroje krajobrazowe z duszą ludzką. Zazwyczaj Marya siedzi, trzymając Dziecię na ręku, a Jej marzące spojrzenie błąka się po tajemniczych oddalach widnokręgu. Lub też klęczy przed Niemowlęciem radosna, a przecież smutna, jak gdyby przeczucie przyszłych losów za-

grażało Jej szczęściu. Albo uśmiecha się boleśnie, słysząc granie harf niebieskich. Przedziwnym czarem wiary i rzewnej prostoty tchnie jego Wizya św. Bernarda. Pod lekką kolumnadą, skąd roztacza się widok na górzystą krainę Umbryi, siedzi św. Bernard przy pulpicie i naraz dostrzega przed soba ucieleśnioną postać Matki Bożej, o której właśnie marzył. Przyszła niepostrzeżenie, w towarzystwie dwóch aniołów o gołębich oczach i przemawia do niego z dziewiczą nieśmiałością. Święty nie boi się, nie porusza, nie zrywa się z miejsca. Lekko, jak gdyby witał kogoś dawno oczekiwanego, podnosi rękę i spogląda błogo na niebiańskie zjawisko. Inny obraz, namalowany przezeń w latach 1492-96 we florenckim kościele Santa Maria Maddalena dei Pazzi, przedstawia chwilę po skonie Zbawiciela. Trzy łuki dzielą ścianę; w obramieniu środkowego, na tle cichego, bezludnego krajobrazu widnieje krzyż ze Zbawcą świata. Lica Jego młodzieńcze, bez zarostu, na ciele niema śladu przebytej męki. Słodkie usta umilkły na zawsze. Pod krzyżem modli się Magdalena. Marya spogląda przed siebie w cichej zadumie. Żaden okrzyk boleści, żaden gest nie mąci świętego spokoju. Krajobraz jest pełen zadumy i znużenia. Tak samo cicho i bez dramatycznego podniecenia, odbywa się złożenie do grobu. U Botticelli'ego i Mantegni wiją się ciała w bolesnych skurczach. Perugino maluje jeno rzewną scenę pożegnania, cichą służbę bożą. Marya, która u Botticelli'ego słania się nieprzytomnie, pochyla się nad zwłokami,

jak gdyby chciała półgłosem coś powiedzieć. Inni stoją w bolesnej zadumie, z korną modlitwą na ustach. Malując Wniebowzięcie, unika wrzawliwej radości, podobnie, jak na Złożeniu do Grobu, wystrzegał się dzikiego patosu. Apostołowie, ustawieni w prosty szereg, podnoszą pełnym znużenia ruchem głowy ku niebu, gdzie wpośród główek Serafów unosi się Najświętsza Panna, a na obłokach grają aniołowie. Miękkość w wygięciu ciał, dziecinnie naiwne kłęby obłoków, symetryczność ustawienia postaci—jednem słowem wszystko świadczy, iż Perugino świadomie wzorował się na dziełach archaicznych gwoli wywołaniu nastroju nie realistycznego i przypominającego Trecento.

Kierunek, przezeń wszczęty, tak bardzo odpowiedział upodobaniom epoki, słodkie i zarazem bolesne roztkliwienie, wiejące z jego obrazów, tak bardzo czarowało i upajało, iż wkrótce jego śladami jęli podążać inni artyści. FRANCESCO FRANCIA, malarz boloński, lubuje się w tym samym zakresie motywów, maluje Madonny, Święte Rodziny i Uwielbienia Dzieciątka Jezus. Jak u Perugina, osłania głowę Maryi kwef wdowi. Jak mistrz umbryjski, lepiej maluje kobiety, niż mężczyzn. Atoli stosunek jego do Perugina jest podobny do stosunku, w jakim zostawał Lorenzo di Credi względem Botticelli'ego. Nie dorównywa mu temperamentem, jest więcej cielesny i gminny. Ustępuje Peruginowi w słodkiem rozmarzeniu i niebiańskiej tęsknicy. Postacie są pełniejsze, zdrowsze i silniejsze; barwy spokojniejsze, więcej materyalne, nie

tak ciepłe i przejrzyste. Wibrująca żałość Perugina przemienia się w płaczliwą ślamazarność, przewrażliwienie nerwowe staje się flegmatyczną powolnością. Jak Credi, był cichym, miłym człowiekiem i miał wielu uczniów. Zwłaszcza zawdzięczał mu wiele pierwszy nauczyciel Rafaela, TIMOTEO VITI, którego talent znamionowała spokojna pogoda i miękkie marzycielstwo. LORENZO COSTA, z początku cierpki jak mistrze ferraryjscy, wyrobił sobie również pod wpływem Francii swój styl późniejszy, tchnący uczuciowością i wyszukaną gracyą. Na tłach subtelnych pejzażów pojawiają się u niego wątli, łagodni mężczyźni i wstydliwe niewiasty, które znają jeno spokojne, letnie uczucia, oraz powolne gesty. Kroczą z nieśmiało zwieszoną głową, unosząc się raczej ponad ziemią, niż stąpając po niej. Jest to pokolenie wręcz odmienne od tych kanciastych i cierpkich, lecz nacechowanych krzepkością i heroizmem postaci, zapożyczanych przezeń poprzednio z obrazów Tury.

Jeszcze inaczej przejawia się nastrój religijny w Medyolanie. Już VINCENZO FOPPA, wysuwany na czoło starej szkoły medyolańskiej, nie wygląda na ucznia Mantegni. Aczkolwiek kaplicę w kościele Sant Eustorgio przyozdobił według prawideł malarstwa plafonowego, stworzonych przez Mantegnę, to przecież w tem dziele, podobnie jak na obrazie, przedstawiającym męczeństwo św. Sebastyana, skłania się raczej na stronę miękkości umbryjskiej, niż twardości paduańskiej. O późniejszym BERNARDO ZENALE nie da

się nic powiedzieć, bo Madonna, znajdująca się w Brerze, a uważana dotychczas za jego dzieło główne, jest napewno obrazem Boltraffia. Lecz AMBRUOGIO BORGOGNONE! Niewątpliwie jestto frazesem, gdy go się zowie Fiesolem Italii północnej. Atoli istnieje poniekąd pewne podobieństwo. Borgognone, podobnie jak Fiesole, przebywał długie lata w klasztorze. Ten nastrój klasztorny, to tchnienie wielkiego spokoju, muska jego obrazy jak wiew skrzydeł anielskich. Lica są blade i uduchowione. Przyciszona, matowa, szarawo - srebrzysta harmonia barw dźwięczy słodko jak śpiewanie niezmiernie wysokich i subtelnych tonów skrzypiec. Darzy wrażeniem szlachetnego ascety, który, unikając wrzawy świata, pogrążył się całkowicie w cichej medytacyi. Co więcej, zgoła nie przypomina Włocha. Coś, jak gdyby dobroduszność dawnych Niemców, nieomal „nastrój niezapominajkowy“ przenika jego dzieła, pełne pierzchliwego wdzięku. Przypomnijmy sobie *putti* artystów włoskich, a potem przyjrzyjmy się dzieciątkom w nocnych giezłeczkach, co na Ukrzyżowaniu Borgognone'go opłakują Zbawiciela z wyrazem takiej roztropności i namaszczenia, jak gdyby wygłaszały z pamięci wiersze; lub przypatrzmy się dwojgu podobnym maleństwom, w złotem haftowanych czapeczkach, stojącym obok Maryi na obrazie berlińskim. Uprzytomnijmy sobie włoskie wizerunki Chrystusa i spójrzmy na bladą, widziadlaną postać męską o rzadkim zaroście, co na obrazie Borgognone'go, przechowywanym w San

Simpliciano, pochyla się zwolna ku swej Matce. A także zastanawia „gotyckość“ kompozycyi. Zda się, jak gdyby Borgognone chciał wskrzesić wrażenie, jakie wywołują stare malowidła na szkle; na nich rozmieszczenie figur nie zamyka się również w obrębie trójkąta, lecz wznosi się prostopadle w górę, stosownie do wymagań smukło wystrzelającej gotyki. To tłumaczy, dlaczego jego postacie nie znają ruchów swobodnych i dlaczego Dzieciątko Jezus siedzi na łonie Matki tak prosto i sztywnie. Stąd pochodzi, że Borgognone układał zawsze szaty w fałdy prostopadłe i równoległe, że ze wszystkich kwiatów najwiecej lubił lilię, że na obrazie, przedstawiającym Ukrzyżowanie, włosy spadające na ramiona Magdaleny, są proste, jak druty. To jest przyczyną, że nawet wygiętości ornamentyki renesansowej nabierają pod jego ręką prostolinijnych, sztywnych kształtów stylu *empire*. Z artystów nowoczesnych zwłaszcza Burne Jones skorzystał wiele od Borgognone'go. Wyprostowane postacie aniołów, z hieratyczną solennością dzierżących glob na jego obrazie, przedstawiającym, „Dnie stworzenia“, pochodzą w prostej linii od tych, które widnieją na Koronacyi Maryi Borgognone'go. Nie znali go niemieccy Nazareńczycy, którym niewątpliwie byłaby się podobała jego szlachetna zaduma i marzycielska bladość. Albowiem, ulubieni przezeń rycerscy książęta z bajek, pojawiają się później na obrazach Steinle'go. Młody, blady dyakon na obrazie w Certosie, jest—podobnie jak jego twórca, Borgognone—typem rozmiłowane-

go w sztuce braciszka klasztornego, poczętego w wyobraźni romantyka niemieckiego, Wackenrodera.

8. Bellini.

GIOVANNI BELLINI wyzwolił sztukę wenecką z bizantynizmu Crivelli'ego, oraz paduańskiej stężałości Bartolommea Vivarini'ego, wprowadzając ją na tory Botticelli'ego i Perugina. Nie miał z początku własnego stylu. Najpierw podążał z kobiecą przytulnością śladami swego szwagra, Mantegni, i malował obrazy, jak Pietá, która wskutek swego cierpkiego patosu i twardości rysunku mogłaby być dziełem jakiego Paduańczyka. Potem pojawia się ANTONELLO z MESYNY, a Giovanni pod wpływem tego Niderlandczyka sycylijskiego pierwszy w Wenecyi ima się techniki malarstwa olejnego. Dopiero wchłonąwszy te rozmaite pierwiastki, stał się Belliniin. Wielkie ruchy religijne, które od wystąpienia Savonaroli nurtowały Włochy, dopomogły mu do odszukania siebie samego. W kościele Frari, wielki ołtarz z r. 1488, na którym widnieją grający aniołowie i potężne postacie świętych; w kościele San Pietro di Murano doża Barbarigo, klęczący przed Dzieciątkiem Jezus; w kościele San Giobbe Matka Boża, patrząca, jak gdyby ze zdumieniem, w oddal nieskończoną; w kościele San Zaccaria obraz z r. 1505, na którym surowe rysy Madonny łagodnieją pod wpływem troski i bólu:—oto dzieła, które przychodzą na myśl, gdy słyszymy nazwisko Bellini'ego.

Niełatwo wyrazić w słowach nastrój tych malowideł. Dawniej próbowano scharakteryzować malarzy weneckich w ten sposób, iż przeciwstawiano ich malarzom florenckim. Powiadano przeto: Florentyńczycy lubują się w rozlewności epickiej lub akcyi dramatycznej, malarstwo weneckie tchnie natomiast liryzmem; w twórczości florenckiej przeważa plastyczna twardość —Wenecyanie celują nastrojowością barw; Florentyńczycy malują doczesne szczęście macierzyńskie,—Wenecyanie rozmiłowali się w uroczystych obrazach dewocyjnych. Lecz w takim razie porównywamy dzieła sztuki z epok wręcz odmiennych. W epoce, gdy Bellini tworzył swe najlepsze obrazy, nad Arnem, po epikach i badaczach, nastąpili również marzyciele, po obrazach świeckich, „obrazy nabożne.“ I we Florencyi od czasów pojawienia się ołtarza Goesa głównym celem dążeń jest barwa, nie forma. Tu i tam ulubionym typem Maryi jest *donna umile*, uboga dziewczyna z ludu, której głowę okrywa kwef wdowi. Święte niewiasty z jej orszaku, to wytworne, blade, strojne patrycyuszki o starannie uczesanych włosach, przetykanych perłami. Nawet grający aniołowie, którzy zazwyczaj uchodzą za charakterystyczne znamię obrazów weneckich, powtarzają się niemniej często u Perugina i Raffaellina del Garbo. Subtelność tonów zasadniczych, muzykalność i nastrojowość jest wspólną właściwością dzieł tej epoki. Bellini'ego odróżniają od innych cechy wyłącznie osobiste: drobne odcienie, wynikające po części

z indywidualności artysty, a po części z otaczającego go środowiska.

Botticelli był dziecięciem nerwowej Florencyi, więc gdy przeminęła epikurejska epoka Magnifica, rzucił się w ramiona Dominikanina, powodowany gwałtowną potrzebą kontrastu. Nastrój ówczesny był podobny do tego, jaki panował w Paryżu przed dziesięciu laty, gdy Różokrzyżowcy pod wpływem *profonde tristesse epicurienne* jęli głosić swe zasady spirytystyczne. Nie mogąc znieść dłużej odurzającej woni róż Afrodyty, zbliża się znów chwiejnym krokiem do tronu, na którym siedzi milcząca Madonna, uwieńczona chłodnem, białem kwieciem. Właśnie dlatego, że poprzednio składał ofiary bogom pogańskim, walczy teraz w obronie ideałów chrześcijańskich z żarliwością bez granic. Rozlegają się tony ostre i żałosne, linie są twarde i wiśne. Śmiertelnie blade ręce wyciągają się ku niebu. Artysta nie może zapomnieć, że był na Venusbergu. Madonna spogląda trwożnie, jak gdyby gorąco pragnęła spokoju.

Perugina wydała górzysta Umbrya. Młodość jego upłynęła w pustynnych dolinach, pośród ubogiej ludności. Charakter jego stron ojczystych wyciska piętno na obrazach. Malowane przezeń krajobrazy znamionuje wdzięk liryczny. Cienkie drzewa wyrastają z rozpulchnionego, falistego gruntu. Ta wzruszająco słabowita roślinność wygląda ogromnie bezsilnie, zda się wołać o pomoc i ratunek. A jego ludzie są podobni do drzewek, które każda nawałnica może obalić. Perugi-

no odejmuje im wszelką przyziemność, wyzwala ich z wszelkiej cielesności, tak, iż pozostaje jeno dusza, drgająca akordami subtelnymi, zamierającymi, nieujętymi. Są przewrażliwieni do najwyższego stopnia, przeduchowieni aż do chorobliwości, zbolali i pełni tęsknot mistycznych. Albowiem góry umbryjskie były nie tylko siedzibą mistyki i jasnowidzeń, lecz także ojczyzną przeczuć i marzeń. Tu marzył św. Franciszek, iż jest powołany do podparcia bazyliki lateraneńskiej. Tu ukazał mu się Chrystus w postaci skrzydlatego Serafa. Tu miewała św. Katarzyna sieneńska swe błogie wizye. W każdej pastuszce tai się Joanna d'Arc. Madonny Perugina są również podobne do pobożnych, marzycielskich dzieweczek wiejskich, które, pasąc bydło, pogrążają się w mistycznych medytacyach i naraz słyszą głosy swych patronek.

Giovanni Bellini nigdy nie był na Venusbergu, bo duch hellenizmu nie dotarł do jego oryentalnego zakątka. Nigdy nie zaznał tragedyi. Życie jego upływało jak długi, piękny, pogodny dzień. Nadto był już s t a r c e m, gdy tworzył swe najwspanialsze dzieła. Na portrecie widnieje w aksamitnej czapce, do której znakomicie nadawałby się szlafrok. Dlatego też niema na jego obrazach cech psychopatyi, rozterki, oraz nerwowego przedrażnienia, przez które Botticelli jest pokrewnym naszej epoce. U Florentyńczyka duchowy niepokój i okrzyki bólu, targające piersią ludzką, u Wenecyanina wewnętrzna pogoda, jedność wielkiej harmonii, łagodna równo-

waga starości, której już jest obca gorączka czynu. Botticelli'ego kochamy, bo znajdujemy w nim odbicie tego, co w nas samych jest chorobliwością, newrozą i przedrażnieniem, natomiast Bellini góruje nad nami, jak jakiś dostojny patryarcha, wielkim, zaświatowym spokojem, który przestał już koić duszę współczesnego człowieka.

Od Perugina różni się uroczystą szczytnością, oraz szczególniejszym nastrojem religijnym, wiejącym z jego obrazów. U Perugina tchnienie sielskie, u Botticelli'ego woń kwiatów, u Bellini'ego aromat kadzideł. Dzieła Umbryjczyka znamionuje nastrój bukoliczny, przed Madonnami Bellini'ego doznaje się wrażenia, jak gdyby się wchodziło do wielkiej, wspaniałej katedry. Wszystko wokół przycicha, dostojne postacie żyją na obrazach poważnem, górnem życiem. To wrażenie uroczystej świątyni odnosimy nie tylko dlatego, że tron Maryi stoi w ogromnej niszy kościelnej. Postacie również promienieją cudownym czarem boskości i zdają się doznawać tego uczucia, jakiego my doznajemy, gdy, zdjąwszy kapelusz, wchodzimy z światła dziennego w święte mroki i głęboką cichość chramu Bożego. Stoją spokojne i nieruchome, jak my stoimy, gdy, pogrążeni w zadumie, utoniemy spojrzeniem w złotych zamierzchach katedry św. Marka, gdy zapatrzymy się na bizantyńskich świętych, wyłaniających się w chwale hieratycznego przepychu ze złotych głębin archaicznego tła. Lub gdy, siedząc na Lido, spoglądamy na zadumane zwierciadło lagun. Albowiem bizantynizm

i laguny—to w istocie rzeczy jedno i to samo: surowa nirwana, odurzająca duszę ludzką. To upojenie ducha jest niewątpliwie najistotniejszym nastrojem obrazów Bellini'ego.

Nigdy nie maluje akcyi i ruchów, lecz uczucia i spokój. A nawet uczucia te są tak niedojrzałe i tak mało uświadomione, iż zda się, jak gdyby jego postacie odurzyło opium. Jego święci nie znają omdlewającego zachwytu i sentymentalnego spojrzenia Perugina, jego Madonnom jest obca nadziemska tęsknica, oraz marzycielska uległość, z jaką Matki Boże Umbryjczyka pochylają się nad Dzieciątkiem Jezus. Marya piastuje Dziecię ze spokojem, graniczącym z obojętnością: snadź jest piastunką Bożą, tak, jak Ją pojmowali bizantyńczycy. Albo też jest podobna do kobiety z ludu, siedzącej z dzieckiem na progu kościoła, rozmarzonej i odurzonej blaskami słonecznymi, tudzież parnem południem. Madonny Perugina są pasterkami, siostrzycami Joanny d'Arc, Madonny Bellini'ego znamionuje natomiast miękka ospałość, obojętna nieczułość, oraz melancholijne znużenie, właściwe oryentalnemu duchowi. U pierwszego myślący, marzycielski wzrok wieszczki, u drugiego nieokreślony, przygasły blask źrenic, błąkających się w zadumie po lagunach.

Pejzaż jeszcze bardziej potęguje marzycielską spokojność jego dzieł. Albowiem obrazy wcześniejsze, jak Krucyfiks z Muzeum Correr, lub Chrystus londyński nie znamionują jego odczuwania pejzażu. Podówczas był jeszcze w pejzażu—jak zresztą we wszyst-

kiem — Paduańczykiem, odsłaniał, podobnie, jak Mantegna, szkielet ziemi, z lubością wykonywał plastycznie twarde szczegóły. Zwolna pojawiają się na jego obrazach pierwiastki weneckie. Już nie patrzy na przyrodę okiem badacza, lecz okiem marzyciela, podobnie, jak my patrzymy, siedząc w gondoli, prującej spokojnie fale. Żaden pojazd, żaden przechodzeń nie budzi nas z zadumy. Nie zwracamy uwagi na szczegóły. Z oddali wyłaniają się, jak miraże bajeczne, pałace, skąpane w słońcu, i sine łańcuchy gór. Wyłonią się i nikną. Bellini pierwszy odczuwał pieszczotę miękkiego powietrza lagun, pierwszy odurzał się senną atmosferą, owiewającą wybrzeża Wenecyi. Oto góry zamierzchły w błękitnawe fale mgieł, a tam drzemie dolina w złotej jasności zórz wieczornych, blady mrok spowija ciche wzgórza. I przychodzi na myśl ów tajemniczy obraz, jak gdyby poczęty z wyobraźni Böcklina: w łodzi, płynącej bez szmeru po cichych wodach, spoczywa smukła, dziwna kobieta, w białej szacie, trzymając na kolanach wielką kulę. Co ma oznaczać to dzieło Bellini'ego? Nie wiem, tak samo jak tysiące innych, którzy stawali przed niem w marzycielskiej zadumie. Zda się, jak gdyby było symbolem jego własnego życia, które przeminęło bez burzy, cicho i spokojnie, jak piękny dzień jesienny. Oto stał się wieczór; rusałka bierze go za rękę, prowadzi do łodzi i wiezie przez laguny do Wysp Błogosławionych.

W tych dziełach czcigodnego patryarchy zawiera się zarazem treść motywów wielu

innych artystów, którzy, bądź to jako jego uczniowie, bądź też równocześnie z nim pracowali w Wenecyi. Marya w orszaku świętych lub też bez niego, niekiedy zamiast Niej ten albo ów święty: oto jedyny temat ołtarzy i obrazów. O wpływach prądów religijnych, a zwłaszcza pokutnych kazań Savonaroli, świadczy ważna rola, jaką odgrywa na nich św. Hieronim, który w podeszłym wieku jął żałować swej przeszłości i przyszedł do przekonania, że wszystko doczesne jest marnością.

Dumny artyzm, duchowa rozterka i rozwiane nadzieje—stanowiły treść żywota ALWISE VIVARINI'EGO. Był potomkiem starej rodziny w Murano, która już wydała wielu artystów. Przez całe dziesiątki lat walczył o zaszczytne miejsce obok Bellini'ego. Owa posępnie surowa, cierpko archaistyczna sztuka, którą BARTOLOMMEO Vivarini przeszczepił z pracowni Squarcione'go na grunt wenecki, odżywa jeszcze raz pod jego pendzlem. Potęga plastyki, oraz prawie ascetyczna prostota znamionują jego dzieła wcześniejsze. Widnieją czarne habity mnisze, stare, pobrużdżone oblicza i pomarszczone ręce. Zwłaszcza jego obraz, przedstawiający św. Klarę—staruszkę, dzierżącą mocno krzyż—ma w sobie tyle nastroju klasztornego, iż przypomina Zurbaran'a. Lecz z czasem z przeciwnika stał się naśladowcą Giovanni'ego Bellini'ego. Po nadaremnej walce o dawne ideały muraneńskie chce dowieść, iż może dokazać tego wszystkiego, co było przedmiotem podziwu w dziełach jego przeciwnika, więc naśladuje

pełne znużenia ruchy głów, oraz melancholię postaci Bellini'ego, więc zarzuciwszy cierpkość i surowość, sili się na miękkość i subtelność. Atoli ten wysiłek, aby odczuwać cudzymi nerwami, staje się dramatem jego żywota. Na pierwszy rzut oka dzieła jego nie różnią się niczem od dzieł Bellini'ego. Rysy Madonn, zasiadających na tronie, są bellini'owskie, aniołowie grają, płaszcz Madonny spływa w miękkich, falistych liniach na ziemię. Święte niewiasty, stojące dokoła tronu, wydają się również siostrzycami orszaku, uwielbiającego Najświętszą Pannę na obrazach Bellini'ego. A jednak te obrazy nie darzą nastrojem i zdają się mówić, iż Alwise'go bolał ten kompromis, iż czuł, że już nie wypowiada swej duszy, a nie dorównywa przeciwnikowi. U Bellini'ego wszystko przyciszone, pełne rozmarzenia i wielkiego spokoju, udzielającego się dziełom z duszy artysty. Alwise, umysł ociężały, rozwichrzony, wątpiący o sobie, nie osięga tego nastroju. Barwy są skrzepłe, wrażenie obrazów mętne. Ostatecznie usuwa się, pełen goryczy, i umiera prawie niepostrzeżenie. Nawet jego uczniowie, Cima i Basaiti, przechodzą tymczasem na stronę Bellini'ego.

W ich dziełach nowością są jeno pierwiastki pejzażowe. CIMA w Pietà, znajdującej się w Akademii weneckiej, jest jeszcze po muranehsku cierpki, później staje się, podobnie, jak Bellini, miękkim i lirycznym. Ciasny zakres jego twórczości znamionuje sumienna praca. Umie wywołać nastrój pobożności, oraz spokojnej powagi z prostotą

i szczerością, ale nie tak subtelnie, jak Bellini. Jest samodzielny o tyle, że nie umieszcza tronu Maryi w mrokach świątyni, lecz przedstawia go w otoczeniu wolnej przyrody. Pochodził z podgórza alpejskiego, a nie z Wenecyi. Na jego obrazach przejawia się uczucie, z jakiem wspominał swe strony ojczyste. Nigdy nie zaniedbuje ukazać wspaniałych gór, wśród których spędził swą młodość. Zwłaszcza barwny przepych jesieni maluje bez końca. Ciemny błękit nieba, przyciszony i przetykany świetlistością obłoków, roztapia się miękko w zieleni, brunacie i szafirze, którymi tęczuje ziemia. Cicha melancholia i sielski spokój — oto zasadnicze tony jego krajobrazów. Mniej więcej podobną drogę rozwojową odbył BASAITI. W dziełach wcześniejszych—jak w Pietà monachijskiej—chciałby przewyższyć bolesnym patosem Mantegnę. Później staje się miękkim, zbliża się do Bellini'ego w barwach i odczuwaniu, lecz również wyodrębnia się w pejzażu. Urodził się na wybrzeżu iliryjsko - dalmatyńskiem. Jest to kraina pustynna i skalista, dziko poszarpana, staczająca się stromo ku morzu. Jej zatoki i krzesanice przypominają fiordy norweskie. Tła pejzażowe na jego obrazach tchną tą dzikością stron ojczystych. Do grupy, zajmującej stanowisko pośrednie między Mantegną a Bellinim, należy jeszcze BARTOLOMMEO MONTAGNA z Vicenzy, artysta wielki i surowy.

U malarzy późniejszych zanikają wszelkie ślady wpływu Muraneńczyków; od razu stają na gruncie, przygotowanym przez Bel-

lini'ego. VITTORE CARPACCIO uchodził dotychczas na podstawie cech powierzchownych i ze szkodą dla siebie za epigona Gentile'go Bellini'ego. Według utartego mniemania jest on po Gentilem najwybitniejszym epikiem szkoły weneckiej, wyposażonym świeżym talentem gawędziarskim. Ze wspaniałych budynków, główek dziewczęcych i strojnych postaci młodzieńczych stwarzał nowele, świetniejące weselem i przepychem. W samej rzeczy, najbardziej znany cykl Carpaccia, przedstawiający Legendę o św. Urszuli, określa się zazwyczaj mniej więcej temi samemi słowami, co obrazy Gentile'go. Ukazuje nam audyencye dyplomatyczne, roztacza morze, rojące się od gondoli i obwieszonych flagami okrętów, maluje pomniki przez pół klasyczne, przez pół oryentalne, a przed nimi na schodach i tarasach odświętnie wystrojone tłumy, dumnych senatorów, wytworną młodzież, piękne kobiety, grajków, dmących w puzony, i barwiste chorągwie, fruwające na wietrze. Stwarza czarodziejski świat ze wspaniałych pałaców, malowniczych kostyumów i połysku fal. Lecz w tych słowach zamyka się zarazem to, co go różni od Gentile'go. Gentile malował widoki architektoniczne, patrzył na wszystko oschłym wzrokiem ilustratora; Carpaccio jest natomiast poetą, co owiewa rzeczywistość urokiem bajecznym, przenosi ją z ziemi w krainy marzeń, gdzie istnieją jeno istoty niebiańskie i czyste uczucia. Nie maluje Wenecyi, lecz prowansalskie zamki, w których króluje miłość, oraz baśnie Północne o lipowem kwie-

ciu, smukłych księżniczkach i zaklętych królewiczach. Jego obrazy są to *fêtes galantes*, rozgrywające się w zaświatach. W męczeńskiem marzeniu św. Urszuli odtwarza całą mistykę chrześciańską. Koronacyę Matki Bożej owiewa krasą bolesną i subtelną, jako kwiecie. Nawet dwie kurtyzany, co na obrazie, znajdującym się w Museo Correr, siedzą na balkonie swego domu, nabierają u Carpaccia uroku świętości; są to jawnogrzesznice o czystych duszach. Zda się niemal, jak gdyby istniał jakiś węzeł między Carpacci'em, a owym Johannesem de Alemannia, który niegdyś zawędrował do Wenecyi z miasta Henryka Susy.

ANDREA PREVITALI z Bergamo, spokrewniony duchowo z Giovannim Bellinim, zastanawia niekiedy iście germańskiemi cechami swych pejzażów. VINCENZO CATENA w swem Męczeństwie św. Katarzyny stworzył obraz, przed którym staje się z podziwem w kościele Santa Maria Mater Domini, nie tylko dlatego, że pejzaż—przedstawiający rozległą równinę i srebrniejące w dali morze—jest tak nadziemsko piękny, lecz i dlatego, że w tem dziele odźwierciedla się w całej pełni przeduchowienie ówczesnej epoki. To dziewczę, któremu już uwiązano kamień młyński u szyi, a które, nie skarżąc się i nie płacząc, korzy się w cichości przed wolą Najwyższego—oznacza tryumf duszy nad ciałem i jest ostatnim etapem na drodze, jaką podążała sztuka od czasów Savonaroli.

Obok tych artystów, krążących jak mniejsze planety dookoła słońca Bellini'ego, odręb-

bne stanowisko zajmują ci, których możnaby nazwać Niderlandczykami weneckimi. Wenecyę łączyły z Północą niezliczone węzły od pierwszych zawiązków jej sztuki. Po Johannesie de Alemannia, co zaszczepił nad lagunami styl Stefana Lochnera, przybywa w r. 1473 z Niderlandów Antonello z Mesyny. Wizerunki Giovanni'ego Bellini'ego wyglądają niekiedy na dzieła niderlandzkie. MARCO MARZIALE jest tylko z nazwiska Włochem, bo styl jego jest tak typowo staroflamandzkim, iż mógłby się zaliczać do uczni Rogera van der Weyden. Dalsze węzły między Północą a Południem zadzierżgnął JACOPO DE' BARBARI. Namalował on pierwszą, znaną w historyi sztuki, martwą przyrodę; jest nią Kuropatwa, znajdująca się w galeryi augsburskiej. Barbari, który w Norymberdze imponował Dürerowi, umarł w Brukselii, gdzie piastował godność malarza nadwornego.

9. Memling.

Czem we Florencyi był Botticelli, w Umbryi Perugino, w Medyolanie Borgognone, a w Wenecyi Bellini, tem w Niderlandach jest HANS MEMLING. W cichym szpitalu św. Jana w Bruges przebrzmiewają miękko i harmonijnie ostatnie odgłosy walk z epoki Savonaroli.

Niderlandy po wystąpieniu Goesa, miały również swego pustaka. Młodo zmarły GEERTGEN VAN ST. JANS odegrał na Północy rolę podobną do tej, z jakiej we Włoszech

zasłynął Piero di Cosimo. Podobno przebywał w harlemskim konwencie Joannitów, co zresztą wcale jeszcze nie dowodzi, iż miał naturę braciszka klasztornego. Z obrazów widać, że był to człowiek młody i zuchwały, że szydził z bigoteryi i wyśmiewał mnichów. Jeden jedyny raz wytrwał do końca w nastroju poważnym, mianowicie wtedy, gdy malował „Opłakiwanie zwłok Zbawiciela,“ znajdujące się obecnie w Wiedniu. Już w dziele następnem, osnutem na tle legendy o św. Janie, roi się od najprzeróżniejszych konceptów dziwacznych i komicznych. Cesarz Julian Apostata, rozkazujący spalić kości św. Jana, wygląda jak król z operetki. Cudacki grabarz przypomina pajaców Breughela. Rycerscy Joannici, uczestniczący w uroczystości, patrzą na ocalone szczątki swego patrona z bezgraniczną obojętnością. A obraz amsterdamski! Na tle przedniem główki niewieście takie przedziwne, jak gdyby wyszły z pod pendzla roztęsknionego kochanka. Za niemi głupawe dzieciaki w szlafrokach i zabawni ministranci, co, kołysząc się na krzywych nóżkach, zapalają niezdarnie żyrandol. Psuje nastrój rozmyślnie, jak Grabbe lub Heine, którzy lubią niespodzianie wtrącać jakąś trywialność, czy sprośność. Z poza rozmarzonego Fausta wyziera uśmiechnięty Mefisto.

Epoka, w której żyje Hans Memling, jest zupełnie odmienna. Po offenbachiadach, parodyach i zapędach sceptycznych zmartwychwstaje znów tęsknica romantyczna. Tomasz à Kempis rozniecił na nowo w Niderlandach żarliwość religijną.

Młody, wesoły chłopak—tak opowiada legenda—długi czas wałęsał się bez troski po świecie, potem zaciągnął się do wojska, walczył w szeregach Karola Śmiałego pod Nancy i uszedł z pobojowiska ciężko ranion. Z trudem dowlókł się do Bruges, padł bez przytomności przed furtą szpitala św. Jana, został znaleziony i szczęśliwie wyleczony. Chcąc się wywdzięczyć, namalował bezinteresownie obrazy, co dziś jeszcze zdobią ściany szpitala. Zakochał się w siostrze miłosierdzia, która go w chorobie pielęgnowała. Jak Tannhäuser, pielgrzymował do Rzymu po odpuszczenie grzechów. Umarł, przywdziawszy suknie zakonne Kartuzów z Miraflores.

Nauka obaliła tę piękną legendę, podobnie, jak wiele innych. Dziś wiemy, że Hans Memling pochodził z Mömmlingen pod Moguncyą, że był uczniem i pomocnikiem Rogera van der Weyden, a później zamożnym obywatelem miasta Brugi. Szkoda! Historya grzebie umarłych, a legenda ich wskrzesza. Obrazy Memlinga lepiej licują z legendowym rycerzem, niż właścicielem trzech kamienic. Żaden uczony nie określi piękniej indywidualności Memlinga, niż to uczyniła legenda. Jego sztuka przypomina istotnie zaciszną celę, w której dogorywa z ran i wycięczenia błędny rycerz, co niegdyś na białym rumaku hasał po błoniach. *„Jmaginez un lieu privilegié, une sorte de retraite angélique, idéalment silencieuse et fermée, oú les passions se taisent, où les troubles cessent, où l'on prie, où l'on adore, où tout se transfigure, où naissent des sentiments nouveaux,*

où poussent comme des lis des ingénuités, des douceurs, une mansuétude surnaturelle, et vous aurez une idée de l'âme unique de Memlinc et du miracle qu'il opére en ses tableaux.“ Temi słowy opisywał Fromentin czar sztuki memlingowskiej w swych *Maîtres d'autrefois*.

Nie wszystkie dzieła Memlinga tchną tym czarem. Gdy chce być krzepkim, potężnym i patetycznym, talent mu nie dopisuje. To stosuje się do Ukrzyżowania, znajdującego się w Lubece, a po części nawet do Sądu Ostatecznego. To pewna, że okropności owego *Dies irae* odtworzył z dziecinną naiwnością Lochnera, a nie z mocą swego nauczyciela, Rogera. Archanioł Michał, co tak nieśmiało waży dusze ludzkie, wygląda jak przebrana dziewczyna. Dusze potępieńców, skazanych na męki piekielne, są równie czyste, jak te słodziuchne, nieubrane dziewczątka, które na lewo ciągną sznurem do furty niebieskiej. Jeno w zakresie młodzieńczego wdzięku i subtelnych uczuć miłosnych Memling jest wielki. W swych dziełach jest legendowym, rycerskiem marzycielem, który, wzgardzony przez kochankę ziemską, wybiera sobie oblubienicę niebieską i uwielbia Najświętszą Pannę z zachwytem trubadura. Wprost nie podobna opisać dziewiczej świeżości i czystej gracyi niewiast, widniejących na jego Zaślubinach św Katarzyny. Legenda o św. Urszuli tchnie wzruszającą pobożnością i głęboką wiarą. U Wenecyanina Carpaccia rozległe równiny, upojna krasa, Wenecya w chwale przepychu! U niego dzie-

cięca prostota, miniaturowy wdzięk, pokora i spokój. Nawet męczeństwa świętych dziewic nie mąci u Memlinga skarga ni trwoga śmiertelna. Idą na śmierć ze złożonemi do modlitwy rękoma, a ich lica jaśnieją cichą rezygnacyą i ufnym spokojem, dla którego męki konania są jeno przeczuciem błogości niebiańskiej.

Memling wyodrębnia się przeto wyraźnie od swych poprzedników niderlandzkich. Jan van Eyck, malarz drobiazgowy, lubował się w skrawej świetności świata widomego, Roger malował z patosem stroskane matrony; dzieła Memlinga znamionuje natomiast słodycz liryczna, oraz tchnienie czaru niewieściego, jakim opromienił swe cudne anioły o długich, rozpuszczonych włosach, smukłe postacie dziewczęce i zadumane Madonny. Są to atoli cechy te same, jakie odróżniają Bellini'ego, lub Borgognone'go od mistrzów dawniejszych, jak Pisanella lub Tury. Różnica, zachodząca między Memlingiem, a tymi współczesnymi artystami włoskimi, nie jest tak dotykalna. Zewnętrznie na pierwszy rzut oka poznaje się Niderlandczyka. Memling namalował tylko jeden obraz, mianowicie Madonnę, znajdującą się w Muzeum wiedeńskiem, który świadczy, iż znał ornamentykę renesansową. Widnieje krągła arkada, pod którą grają aniołki, unosząc grubą girlandę, rozpiętą okazale ponad tronem Maryi. Poza tem na jego obrazach panuje niepodzielnie gotyka. Jan van Eyck unikał tego stylu, a ponieważ jeszcze nie znał Odrodzenia, więc posługiwał się miąższemi i przy-

sadzistemi formami romańskiemi; Memling natomiast, aczkolwiek renesans nie był mu obcy, wolał niebosiężną i eteryczną gotykę, bo tylko ona odpowiadała smukłości i uduchowieniu jego postaci. Prócz tego między niewiastami Memlinga, a postaciami kobiecemi artystów włoskich zachodzi różnica, uwydatniona przez pisarza francuskiego, M. Barréesa w jego noweli p. t. *Deux femmes du Bourgeois de Bruges.* U Włochów zbliżają się one do typu ewangelicznej Maryi, u Memlinga do Marty: u pierwszych kobiety są wrażliwe, jak struny harfy, u niego królują poczciwe kopciuszki. Tam przestronne, parne laguny, po których mkną gondole przy dźwięku mandolin. Tu wązkie i zimne kanały Brugi, w których białe łabędzie pławią swe śnieżne pierze.

Bruga, kwitnąca w epoce Jana van Eycka, już za czasów Memlinga była miastem umarłem. Wielki dom Medicich rozpadł się w gruzy. Obcy kupcy przestali do niej napływać. Pustoszeją kanały, walą się pałace. Obrazy Memlinga owiewa poezya osamotnienia, znamionująca Brugę i Rothenburg. Już on patrzył wzrokiem romantyka na wspaniałe bramy miejskie i ogromne kościoły, których dumne szczęty świadczyły o świetnej przeszłości. Już jego zdejmował żal, gdy spoglądał na wielkie ulice, co niegdyś bywały widownią okazałych pochodów, a potem się wyludniły i opustoszały.

A przedewszystkiem przypomina się szpital św. Jana, bielone ściany, biała pościel i siostry miłosierdzia. Borgognone jest bra-

ciszkiem klasztornym, zakonnikiem, co, znużony życiem, zapragnął spokoju, jaki daje przyroda. Jego obrazy przychodzą na myśl, gdy się wspomina wycieczkę z Florencyi do Certosy, odbytą w piękne popołudnie. Bellini jest malarzem bizantyńskiej Wenecyi. Przed jego obrazami doznaje się wrażenia, jak gdyby się wchodziło z placu, zalanego blaskiem słonecznym, w mroki chramu św. Marka, przesycone dymami kadzideł. Wręcz odmienny nastrój owłada duszą, gdy w cichej Brudze podąża się wyboistemi, omszonemi uliczkami do szpitala św. Jana. Otwiera się przed nami mała furtka i wchodzimy na podwórze, gdzie pod odwiecznemi lipami rozsiadło się na ławach sędziwe żebractwo, pogrążone w próżniaczej medytacyi. Czasem przesunie się beguinka w czarno-czerwonym habicie i białym czepeczku. W rysach tych dziewcząt, żyjących samotnie, jak zakonnice, tai się, jak gdyby smutek i rezygnacya. Ta powaga i dojrzałość są następstwem przebywania w tych murach. Obrazy Memlinga darzą nastrojem szpitalnym. Doznaje się przed nimi wrażenia takiego, jak na widok pięknej, chorej dziewczyny. Zda się, jak gdyby patrzył na przyrodę oczyma chorego, który siedzi w swej celce i przez szybki, oprawne w ołów, tęsknie wygląda na uśmiechnięty świat Boży.

Dlaczego ludzie, którzy mu pozowali do portretów, są wszyscy tacy bladzi? Dlaczego dzierżą różańce, modlitewniki i z taką wdzięcznością składają ręce? Dlaczego oddal, widniejąca za nimi w łagodnem oświet-

leniu jest taka odświętna i uroczysta; taka zielona, wiosenna i świeża, jak gdyby jaśniała w blaskach pierwszych dni stworzenia? To zapewne ludzie, co po długiej chorobie po raz pierwszy wyszli z dusznej izby na świat Boży i, jak ci starcy ze szpitala św. Jana, cieszą się, że znów widzą słońce. A te kwiaty i książki, które nagromadza na swych obrazach, przedstawiających Madonnę? Czyż nie jest ona dla niego jakoby chorem dzieckiem, któremu się znosi książki z obrazkami, bzy i lilie? A kwiaty doniczkowe, widniejące u stóp Maryi, co wyglądają tak dziwnie wzruszająco, jak gdyby je pielęgnowało chore dziecko! Czyż nastrojem szpitalnym nie tchną te książki z obrazkami, które jego blade dziewczęta przerzucają z roztargnieniem? Lub te okna, zamknięte szczelnie z obawy przed chłodniejszym powiewem? Albo ten czarownie piękny kawał świata, widny przez małe szybki? Tak nie odczuwają przyrody ludzie, którzy wciąż na nią patrzą. Jeno choremu, wyglądającemu przez okno, wydaje się ona tak wzruszająco, tak odświętnie piękną. Widzi rycerza, kłusującego na koniu odludną drożyną, przygląda się żeńcom, zajętym pracą na polu, dostrzega woźnicę, pytającego o drogę jakiegoś przechodnia, raduje się widokiem łabędzi, pluskających się opodal na stawie, lub owiec, wypoczywających na świetlistej zieleni łąk. Wystarczy strzecha chaty, stojącej samotnie wśród pól, stary młyn, lub zbutwiały mostek, rozpięty nad szklistą wodą, aby miał wątek do snowania myśli i marzeń. A czyż jego

dziewczęta nie mają wdzięku ludzi, przykutych chorobą do łoża, czyż nie tchną wdziękiem i przeduchowieniem istot, przebywających długo w atmosferze pokojowej? W rysach tai się łagodna rezygnacja, ruchy są powolne i bezsilne. Ze wzruszającą kokieteryą przywdziały swe najpiękniejsze suknie, ustroiły się w dyademy z pereł i pierścienie. To tak miło, gdy ktoś przyjdzie z wizytą, wyglądać ładnie i czuć, że się nie zbrzydło pod wpływem choroby... Zapewne już oddawna wyczuwano ten nastrój z obrazów Memlinga. I w ten sposób powstała legenda o rannym rycerzu, leczonym w szpitalu św. Jana.

Podobny urok cichej słodyczy, ta sama nieśmiałość, unikająca trwożnie wszelkiej brutalności, znamionuje Madonny GERARDA DAVID'A, którego twórczość wywołuje wrażenie dalszego ciągu sztuki Memlinga. Lubuje się również w postaciach kobiecych o wysokich czołach, oraz nieśmiało spuszczonych oczach, owiewa je tchnieniem zadumania lub wzniosłości. Jego dziełem głównem ma być ołtarz, namalowany w r. 1509 dla kościoła Karmelitanek w Bruges, a znajdujący się obecnie w Rouen. Dalszym dowodem jego pokrewieństwa duchowego z Memlingiem i Lochnerem jest to, iż wznowił starokoloński temat Madonny Wśród Róż. Maryę, oraz innych świętych znamionuje czystość i marzycielska zaduma, którą czarują obrazy Memlinga. Siedzą nieruchomo, jak gdyby przykuł ich do miejsca nadmiar wzruszeń duchowych. Dano im przeniknąć najświętszą ta-

jemnicę, ale usta ich milczą, jak gdyby w obawie, aby głośnem słowem nie zmącić uroczystej ciszy. Coś, jak gdyby przeczuciowa melancholia i cicha powściągliwość darzy obrazy Davida urokiem subtelnej, nierozkwitniętej tajemniczości. Dopiero w jego dziełach późniejszych—żył bowiem do roku 1523—zmienia się jego styl odpowiednio do odmiennego nastroju epoki.

10. Leonardo.

Doszliśmy przeto do wniosku, iż Savonaroli żadną miarą nie można uważać za „grabarza sztuki", albowiem prądowi religijnemu, przezeń wywołanemu, zawdzięczamy najsubtelniejsze, najzwiewniejsze pierwiastki, jakie wogóle wydało Quattrocento. Wprawdzie on to wywołał z Italii bogi helleńskie. Wprawdzie niepowrotnie przeminął czas owych opowiadań, snowanych z legend świętych i Starego Testamentu, które dla realistów były tylko pozorem do roztaczania przepychu i świetności ówczesnej epoki. Za to pod wpływem bujniejszego życia uczuciowego odzywają się w malarstwie religijnem nowe tony. Savonarola przypomniał artystom, iż najwyższym celem malarza chrześciańskiego jest odtwarzanie świata wewnętrznego a nie zewnętrznego, że powinni malować piękno duchowe a nie cielesne, i przez to rozwarł przed nimi całe światy życia duchowego. Potępiając wybryki sztuki świeckiej, przyczynił się do tego, iż zamiłowanie do rzeczywistości, właściwe realistom, ustąpiło miejsca pięknu stylowemu.

Dla prymitywów, głównym celem dążeń był portret; mistrze z epoki Savonaroli stwarzają natomiast postacie, wzięte z rzeczywistości, a przecież ożywione tchnieniem życia szczytniejszego, i przez potęgę swych uczuć wyniesione ponad poziom znikomości ziemskiej. Zamiast objektywnego odtwarzania przyrody, pojawia się subjektywny ideał piękna. Doskonałość formy roztapia się zupełnie w wyrazie nastroju duchowego — bez względu na to, czy oblicza znamionuje melancholia, jak u Bellini'ego, czy też są sentymentalne, jak u Perugina, lub tchną dziecięcą dobrocią, jak u Memlinga. Artyści malują stany duchowe najbardziej niedostrzegalne i nieuchwytne: u Maryi — ofiarną żałość, u św. Jana—proroczego ducha, u św. Hieronima—bolesną skruchę, u św. Urszuli—wiarę ufną i natchnioną, u św. Franciszka—marzycielską żarliwość, u św. Katarzyny — czystą uległość, u aniołów — błogi zachwyt. Po przezwyciężeniu rzeczywistości, dokonanem przez realistów, następuje odrodzenie duszy.

Przez to zmienia się również istota malarstwa portretowego. Artyści dawniejsi, następcy Pisanella i Jana van Eycka, malowali, przestrzegając ściśle podobieństwa, naskórek, zewnętrzną powłokę człowieka, który siedział naprzeciw nich, jak przygwożdżony. W wizerunkach Memlinga, Bellini'ego i Botticelli'ego cielesność już nie jest celem ostatecznym. Skrzepłe oblicza poczyna ożywiać tchnienie żałości lub marzycielskiej zadumy. Tajemnicze napisy i atrybuty symbolizują

stan duszy lub dolę portretowanych osób. „Dokumenty ludzkie“ stają się spowiedziami dusz i obrazami nastrojowymi zarazem.

Temu nastrojowi duchowemu, stanowiącemu cel dążeń portrecistów, odpowiada nastrojowość, przejawiająca się znów w pejzażach. Wprawdzie i realiści malowali tła pejzażowe, ale podówczas jeszcze nie przeczuwano, że artysta może zharmonizować nastrój akcyi z nastrojem pejzażu. Te dwa pierwiastki nie stapiają się jeszcze ze sobą. Złożenie do grobu zwłok Chrystusowych, odbywa się na tle uśmiechniętego pejzażu wiosennego. Ich następcy odkrywają duszę przyrody, jak odkryli duszę człowieka. Zależnie od nastroju akcyi głównej roztacza się nad ziemią weselna spokojność lub żałosna cisza. Człowiek i przyroda zlewają się ze sobą w jeden wielki akord.

Do tej nastrojowości,—w której tak niepośledrią rolę grały kwiaty i muzyka—naginają się nawet poglądy kolorystyczne. Prymitywi, obdarzeni wybitnem poczuciem rzeczywistości, dawali przedmiotom barwy im właściwe, żywe i pełne. Lecz potem pojawia się Piero della Francesca i zwraca uwagę na wpływy atmosferyczne. Wytężono wszystkie siły, by się nauczyć malowania powietrza i światła, tych najtrudniejszych pierwiastków świata widomego. Mistrze z epoki Savonaroli, marzyciele raczej, niż analitycy, postąpili jeszcze krok dalej. Dla Bellini'ego i jego towarzyszy celem ostatecznym już nie jest objektywne odtwarzanie wrażeń, jakie daje przyroda, lecz barwa staje się środkiem

do wyrażania nastrojów duchowych, następuje odkrycie muzykalnej nastrojowości barw. Kształty roztapiają się, zwiewne zmierzchy spowijają przedmioty. Rozpoczyna się okres „światłocienia“.

Równolegle z psychologią i kolorystyką postępowały poważne studya w zakresie formy. Gdy Savonarola zabronił malowania kostyumów współczesnych i strój idealny znów wyparł pomysły mody, przystąpiono za przykładem Mantegni do pracy nad draperyą. Religijna szczytność, która znów zawładnęła sztuką, sprawia, iż znikają szczegóły anegdotyczne a nieraz nawet trywialne, w których się lubowali malarze dawniejsi. Podówczas celem głównym było rozkoszowanie się przyrodą, nie religijna nastrojowość tematu, w nagromadzaniu najróżnorodniejszych przedmiotów nie znano przeto granic, ni miary. Podobnie jak na *jednym* obrazie, widnieją epizody z różnych czasów, teraźniejszość kojarzy się z przeszłością i przyszłością: tak samo obok akcyi głównej ukazują się, jeno gwoli zamiłowaniu do malarstwa portretowego, figury poboczne w roli obojętnych widzów. Mistrze z epoki Savonaroli, dążąc do jednolitego nastroju całości, wyzbywają się tego balastu. Zamiast rozprószenia winna panować majestatyczna prostota. Dlatego forma ołtarzy zmienia się nawet zewnętrznie. Przedtem składały się one z obrazu głównego, skrzydeł, predelli i lunet. Teraz wystarcza jeden obraz. Nie widać figur, nie biorących udziału w akcyi. Miejsce poematów epicznych zajmują utwory liryczne,

oraz jednolite dramaty. Całość dzieła przenika zasadniczy motyw duchowy, wyznaczający każdej postaci odpowiednią rolę. Wskutek tego wyłaniają się nowe zagadnienia w zakresie kompozycyi. Zwartości nastroju winna odpowiadać zwartość kompozycyi. Pierwiej ustawiano postacie obok siebie, podobnie jak na fryzach; teraz celem dążeń jest koncentracya, obraz winien mieć podstawę i wierzchołek, w kompozycyi winna również się przejawiać jednolitość akcyi. Hasłem artystów staje się owa *concinnitas*, którą już Alberti uważał za ideał piękna: jest to taka harmonia części składowych, iż niczego bez szkody dla dzieła dodać, ani odjąć nie można. Zamiast szerokości epickiej mistrzów dawniejszych, panuje zwięzłość konstrukcyi, rytmiczna prostota, oraz mięka falistość linji.

A gdy dodamy to wszystko, to może przynajmniej po części uda się nam nawiązać węzły, łączące nieziemską pozornie postać LEONARDA DA VINCI z epoką współczesną. Zrozumiemy, że ten psycholog, mistrz światłocienia i twórca nauki o kompozycyi, wyrasta z podłoża, przygotowanego przez epokę Savonaroli. Ima się wszystkich zagadnień, nurtujących umysły artystów ówczesnych, i rozwiązuje je świetnie.

Pierwszym przedmiotem jego badań naukowych jest problem psychologiczny, który od czasów Savonaroli budzi żywe zajęcie. Jak gorliwie oddawał się studyowaniu uczuć, świadczy odpowiedni rozdział w jego traktacie o malarstwie, oraz wiele szczegółów

z jego życia. Sprasza chłopów, opowiada awanturnicze przygody, napędza im strachu gwoli obserwowaniu nagłych wybuchów uczucia, towarzyszy zbrodniarzom na miejsce stracenia, by widzieć, jak w ich rysach pocznie się odźwierciedlać lęk śmiertelny. W tak zwanych karykaturach dąży nie tylko do tego, aby spotęgować do ostatecznych granic możliwości organicznej pewne wrodzone cechy konstrukcyi twarzy ludzkiej, lecz zarazem do podchwycenia w jaskrawej bezpośredniości wszelkich odcieni uczuć. Głowy, pojawiające się na innych jego rysunkach, są także studyami psychologicznemi. Ideał jego nie jest fizyczny; nie jest nim jędrna krzepkość, ni bujna piękność. Lubuje się w ideale psychicznym: w delikatności, miękkości, marzycielstwie. Szuka coraz to innych *nuances* drżeń miłosnych, uczuć macierzyńskich, rozradowań dziecięcych. Świeżość młodości przyćmiewa cicha tęsknota, powagę starości rozświetla filozoficzna rezygnacya. Już nauczyciel jego, Verrocchio, potęgował wdzięk swych młodzieńczych postaci przez ładne ułożenie smukłych palców. Leonardo idzie dalej, posługuje się rękoma jako komentarzem psychologicznym, dopuszcza je do dramatycznego udziału w akcyi.

Krom problemu psychologicznego zajmuje się kolorystyką. Był muzykiem. Już za młodu — opowiada Vasari—lubił muzykę i uczył się grać na lirze. Do Medyolanu wezwano go jedynie dlatego, że książę był wielkim miłośnikiem gry na lirze. Przywiózł

tam instrument przez siebie wynaleziony, którego tony były tak bogate, tak słodkie i melodyjne, iż pod tym względem nie mógł mu dorównać żaden muzyk medyolański. Wszyscy malarze, którzy byli muzykami zarazem,—jak Giorgione, Gainsborough i Cord, lubowali się w tonach miękkich i słodkich. Nie jest to przeto przypadkiem, iż w muzykalnej Wenecyi koloryzm święcił pierwsze swe tryumfy, że muzyk Leonardo stał się zarazem twórcą stylu istotnie „malowniczego".

Atoli był nie tylko muzykiem, lecz i matematykiem. Więc z niemniejszem zajęciem bada zagadnienia formy, jak problemy kolorystyczne. Poświęca w swym traktacie osobny rozdział draperyom, narzuca na figury gliniane kawałki płótna, napojone gipsem, i na nich układa motywy swych draperyj, gromadzi wszystko, co osięgnęli w kompozycyi jego poprzednicy, Perugino, Mantegna i Bellini. Napis na grobie jego głosi, iż eurytmia starożytnych była najgłówniejszym celem jego dążeń. Przez tę wielostronność jest jak gdyby ogniskiem, jak gdyby wielkiem, świetnem słońcem na rubieży dwóch stuleci. Przez niego stało się możliwem skojarzenie pieszczotliwego czaru formy z falowaniem wrażeń, formalnej piękności rzeźb Partenonu z głębokiem przeduchowieniem; był twórcą stylu malowniczego, a zarazem wykrył nowe prawidła kompozycyi linijnej, dokonał tyle, co jedna generacya malarzy.

Kilka obrazów, które namalował w okre-

sach, wolnych od pracy nad zagadnieniami ważniejszemi, i których zazwyczaj nie kończył, lecz urywał z chwilą, gdy już sobie zdawał sprawę z rozwiązania problemu dotyczącego:—są to właściwie jeno przykłady do prawideł, sformułowanych w jego traktacie o malarstwie, klejnoty, uronione przypadkiem z nieprzebranego skarbu, jaki w sobie tail. Ton zasadniczy Leonarda przejawia się już w głowie anioła, namalowanej przezeń na Chrzcie Chrystusa Verrocchia. Po raz pierwszy wyłania się jedna z tych głów z marzycielsko tęsknemi oczyma, miękko skędzierzawionym włosem, oraz tajemniczym, nieuchwytnym uśmiechem, który w naszym mózgu łączy się nierozdzielnie z imieniem Leonarda. W portrecie damy, znajdującym się w Galeryi Lichtenstein, zajmuje się problemem kobiety demonicznej. Widzowi, patrzącemu na tę bladą twarz niewieścią o okrutnych, po chińsku skośnych oczach przychodzi na myśl zbrodnicza lady Macbeth. Charakterystyki psychologicznej dopełnia pejzaż. Nie jest to bowiem dziełem przypadku, iż poza tą głową, tak bardzo egzotyczną, tak typowo wschodnio - azyatycką, widnieje roślina wschodnio-azyatycka: krzew bambusu.

W Zmartwychwstaniu berlińskiem kojarzą się motywy psychologiczne i kompozycyjne. Na dziełach sztuki dawniejszej widniały koło grobu Chrystusa potrójne straże; u Leonarda zamiast nich klęczą dwaj święci młodzieńcy, korzący się z zachwytem przed Zmartwychpowstałym. Młody dyakon pochyla się nieco naprzód i podnosi ręce do ser-

decznej modlitwy. Św. Łucya z wyrazem bezgranicznej ekstazy krzyżuje na piersiach ręce. Układ kompozycyi jest taki, że figury tworzą wysoko ustawiony trójkąt równoboczny. Barokowa postać Chrystusa okazuje pewne podobieństwo do dzieł Filippina, które również są szczególniejszym węzłem, wiążącym sztukę dominikańską z XIV w. ze sztuką jezuicką z XVII w.

Wieczerza Pańska jest wielkim dramatem psychologicznym. Malarze wcześniejsi przedstawiali uczni, siedzących spokojnie przy stole, albo Zbawiciela, rozdzielającego między nich Wino i Chleb. Nie łączyła ich żadna myśl wspólna. Każdy myślał i działał na własną rękę. Leonardo, by osięgnąć jednolitość akcyi, aby wywołać poruszenie, któreby jak prąd elektryczny przeniknęło całość, wychodzi ze słów Zbawcy: „Zaprawdę, zaprawdę wam powiadam, że jeden z was wyda mię“—i maluje wrażenie, jakie te słowa wywierają na każdego z biesiadników. Coraz to inne wyrazy bojaźni, cichej zadumy, smutku, przerażenia, wzbierającego gniewu, zasłuchania, pytania, trwogi, oburzenia, ciekawości i cierpienia — odźwierciedlają się w dwunastu głowach i dwudziestu czterech rękach. Albowiem Leonardo nie poprzestaje na mimice twarzy. Ręce winny się przyczyniać również do możliwie największego ożywienia akcyi dramatycznej. Nie dlatego, że południowca zniewala do „mówienia rękami“, własna jego natura, gdyż mistrze dawniejsi, aż po Ghirlandaja, nie znają gestów. Ich postacie siedzą tak samo spokojnie, jak na

dziełach północnych. Żywa gestykulacya u Leonarda, to—o czem powiada Goethe — że z rąk każdej jednostki można odczytać jej słowa, nie jest następstwem włoskiego charakteru narodowego, lecz pochodzi stąd, iż każda epoka uwydatnia swe problemy jednostronnie, a najważniejszą dziedziną pracy była podówczas mimika, oraz gestykulacya. Prócz tego widać ze szkiców i rysunków, jak powoli kształtowała się kompozycya w duszy Leonarda, jak coraz lepiej udawało mu się włączać postacie pojedyncze w spójną całość architektoniczną, jak kontrasty tworzył i łagodził, jak ruch linii zmienia się, zatrzymuje i znów bieży dalej, jak wszystko zespala się w harmonię bezprzykładnej rytmiki. Wreszcie malowniczość Wieczerzy Pańskiej, mianowicie miękkie wyłanianie się postaci z przestrzeni, oraz światło, napływające przez okno do mrocznej sali, podziałała zapewne jak objawienie; lecz tego dojrzeć dziś już niepodobna, ledwo da się wyczuć.

Z Madonny w Grocie Skalnej jeszcze dziś można nabrać wyobrażenia o kolorystyce Leonarda. Na tym obrazie wszystkie cele mistrza wiążą się w pełen akord. Znów widzimy te cudne głowy, patrzące na nas z taką bezdenną błogością. Madonna pochyla się z wyrazem najgłębszej zadumy nad Dzieciątkiem. Anioł-Stróż wygląda tak, jak gdyby zaśnił się i zasłuchał w dalekie, przycichające tony skrzypiec. Możemy śledzić, jak Leonardo najpierw ujmuje całość w ściśle geometryczne kształty trójkąta równobocznego i wraz tę piramidę linij

w kompozycyi światła rozszczepia. Światło, wpadające z góry od strony lewej, rozlewa się miękkim akordem w czarodziejskich zamierzchach groty, to uwydatnia plastycznie, owo roztapia w mgłach. Zacierają się wszystkie ostre linie; przejście od jednego szczegółu do drugiego odbywa się miękko i rozwiewnie.

Z późniejszych obrazów florenckich, św. Anna jest bezsprzecznie dziełem, w którem Leonardo posunął się najdalej w zastosowaniu swych prawideł kompozycyjnych. By ująć postacie w ściśle geometryczny kształt piramidy, sadza Maryę na kolanach św. Anny i nachyla ją do Dzieciątka Jezus, które po drugiej stronie tworzy podstawę tejże piramidy. Na obrazie, przedstawiającym Madonnę w Grocie Skalnej, zastosował ciemny pejzaż dolomitowy, by blade oblicza i blade ręce wyłaniały się łagodnie i świetliście z delikatnego półcienia; tutaj zaś rysują się głowy miękko i rozwiewnie na drgającem tle *jaśni*. Na Bitwie pod Anghiari *) powietrze było zapewne przesycone wyziewami, dymem prochowym i kurzem. Z kopii rysunkowej dają się rozpoznać zagadnienia psychologiczne i kompozycyjne, jakie go zajmowały. Ten sam mistrz, który widział najszczytniejsze piękno, jakie się objawiło oczom artysty od czasów Fidyasza, jest na tem dziele malarzem rozkiełznanego szału i zapienionej wście-

---

*) Zaginiony karton Leonarda. Pozostała jeno kopia rysunku Rubensa. (*Przyp. tł.*).

kłości. Rozlegają się ochrypłe ryki, ludzie kolą i rąbią, konie rżą, gryzą się, dębią i splatają w nierozwikłane kłęby. A jednak mimo tego straszliwego wrzenia, Leonardo, mistrz kompozycyi, nie wypuszcza tych tłumów z ręki. Przednie nogi wspinających się rumaków krzyżują się i tworzą wierzchołek trójkąta, w którym się zawierają wszystkie inne postacie. Na Pokłonie Trzech Króli rozkład jest niemal jeszcze więcej skomplikowany a nastrój prawie barokowy. Na obrazach wszystkich malarzy dawniejszych, Marya siedziała na jednym końcu widowni, a Królowie kroczyli ku Niej spokojnie od strony przeciwległej. U Leonarda wszystko jest w ruchu. Ciekawi cisną się, patrzą, pytają, dziwią się, to znów modlą się, lub zwracają uwagę innych na przebieg zdarzenia. Ręce się dźwigają, głowy podnoszą. Zarazem odwraca wprost przeciwnie właściwą płaskorzeźbom kompozycyę z profilu, która dawniej była w zwyczaju. Marya znów tworzy wierzchołek piramidy, a jej odcinek dolny stanowią modlący się Królowie. Wokół kontrasty, roztapiające się w harmoniach, ruch falisty, który od Maryi wychodzi i do Niej wraca.

Mona Lisa, której wizerunek powstał w tych czasach, nie jest piękna, podobnie jak dama na portrecie wiedeńskim. Nie ma brwi, a jej zagadkowe, niezbadane oczy lśnią się tajemniczo, jak głębie morskie. Obrzuca widza spojrzeniem zmysłowem, to znów ironicznem lub fałszywem, albo też zatapia swe chłodne, martwe źrenice w nieskończonej od-

dali. Jest bezduszna jak morze, które wczoraj pochłonęło człowieka, a dziś znów zwodzi swym czarem i zda się szydzić z dokonanej zbrodni. W portret wiedeński tchnął występny urok zbrodni, w Monie Lisie stworzył sfinksową zagadkę natury kobiecej. Vasari opowiada dalej, iż Leonardo podczas malowania portretu zwykł był się otaczać grajkami i śpiewakami, aby swą grą rozweselali młodą kobietę, albowiem przez to „znika piętno odrętwienia, które sztuka malarska na wizerunkach nieraz wyciska“. Oto powód, dlaczego ten obraz podziałał wówczas na artystów, jak objawienie. Jakkolwiek dziewczęta Botticelli'ego, marzą tak cicho i słodko, to przecież nie wyzbyły się jeszcze resztek metalicznej odrętwiałości. Jego portrety są raczej podobne do drogocennych cacek złotniczych, niż do żywych ludzi. Wtem Leonardo stwarza ciepło i krągłość kształtów żywych, utrwala pierzchliwy czar chwili. Malarze podziwiali miękkość i zwiewność, z jaką postać wyłaniała się z tła, podziwiali te drgające nozdrza, te poruszające się powieki, te uśmiechnięte usta, to falowanie łona. Blade, ruchliwe, nerwowe ręce są komentarzem do głowy, a zarazem uwydatniają kompozycyę. Mona Lisa opiera je na łonie, przez co powstaje trójkąt, w którym głowa jest wierzchołkiem, a łokcie oznaczają kąty dolne. Pejzaż zestraja się z tajemniczym nastrojem całości. Na potretach włoskich głowy przylegały z początku twardo do tła, jak na medalach, później Piero della Francesca i Piero di Cosimo ustawiali

swe figury pośród pejzaży realistycznych, wreszcie u Leonarda staje się pejzaż komentarzem psychicznym. Bowiem ten świat fantastyczny, ta oddal czarno-szafirowa, owiewająca bladą kobietę mrokiem i dusznem tchnieniem burzy, jest tak samo tajemnicza, tak samo dziwna i niezbadana, jak zabłąkana wśród niej Mona Lisa. I nasuwa się przypuszczenie, że Leonardo usymbolizował w tym obrazie siebie samego, swą własną duszę nieprzeniknioną i głęboką, jak duch Fausta. Podobnie jak Mona Lisa jest milczącym sfinksem, tak samo sfinksową, demoniczną i niezbadaną jest istota tego genialnego człowieka. Był dzieckiem nieślubnem, nie pozostawił potomków, szedł przez życie samotnie, jak jakiś dziwny czarodziej, zasłynął jako wielki badacz, lecz jeszcze większy uwodziciel, który w sztukę włoską wszczepił słodki jad rozkoszy. I dziś jeszcze, po tylu stuleciach, rzuca każdemu, kto się doń zbliży z sondą krytyczną, miażdżącą odpowiedź Ducha Ziemi: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir“ *).

---

*) Podobnyś duchowi, którego pojmujesz,—nie mnie.

II. Malarstwo germańskie w epoce reformacyi.

11. Wpływy włoskie.

W tym samym roku, w którym na zamku w Amboise zamknęły się na wieki oczy Leonarda da Vinci, umarł w Norymberdze Michel Wolgemuth. W tych dwóch imionach zawierają się dwa wieki: Odrodzenie i średniowiecze, wolny artyzm i cechowe rzemiosło.

Uskarżano się niejednokrotnie, że, począwszy od XVI w., artyści niemieccy emigrują na Południe i za przykładem cesarzy średniowiecznych zapominają we Włoszech o ojczyźnie. Lecz powodem tej oziębłości była duszna atmosfera, oraz małostkowa kastowość Północy. Z filisterskiego zaścianka dostawali się do krainy wolności, do czarodziejskiego świata szczęścia. „Z pasorzytów“ stawali się „panami“. „Tu ziębną sztuki“, pisał Erazm w liście polecającym dla Holbeina. Dürer po powrocie z Wenecyi „ziąbł

z tęsknoty do słońca“. Skończyła się baśń jego życia, znów marniał w zaduchu filisterskiej klatki.

Przy czytaniu żywotów artystów niemieckich z XV w. ogarnia nas wzruszenie. Mistrze włoscy kroczyli po szczytach żywota, jak „śpiewak obok króla kroczy“. Malarz niemiecki to biedak, należący do jednego cechu z siodlarzami, szklarzami i introligatorami. Najpierw przez długie lata wysługuje się swemu majstrowi jako „parobek“. Potem żeni się z córką lub wdową po malarzu i w ten sposób dostaje się do cechu. Niema dworu, rozmiłowanego w sztuce, niema sfery arystokratycznych znawców. „Mecenasami sztuki“ są sławetni mieszczanie, którzy fundują ołtarze, aby się wkupić do nieba. Te malowidła, oraz nieodłączne roboty snycerskie wykonywają ladajako czeladnicy, pracujący po warsztatach. A gdy się dzieło podoba, dostaje się pani majstrowej od fundatorów napiwek.

Niepodobna przeto mówić o „stylu“ sztuki niemieckiej z XV wieku. Jedynem zadaniem jest przestrzeganie jasności tematu, oraz pilne nauczanie katechizmu. Malarze wywiązywali się z niego po prostacku. Zgoła nie można wątpić, iż wiedzy swej nie czerpali u Rogera van der Weyden. Z jednakich wymagań wynikał jednaki styl. Dzieło powinno być popularne, jaskrawe i namacalne. Dlatego artyści przesadzają się w niemożliwie grubem nakładaniu farb, krzyczą zamiast mówić, posuwają naturalność do karykatury, byleby ich rozumieli nawet najgłupsi. Twa-

rze tężeją w skurczu, ściekają wielkie krople łez i krwi, prężą się ku niebu ramiona. A sceny, pełne najokropniejszych męczeństw, przeplatają, jak w jasełkach, błazeństwami, by ludek pobudzić do śmiechu. Gdy niema dzikości, panuje dobroduszna oschłość. Ani śladu niemej zadumy, czy rozwiewnej gracyi. Wszędzie zamaszystość i tępa poczciwość domorosłej moralności.

MARTIN SCHONGAUER, wielki mistrz z Colmaru, zawdzięcza swą sławę miedziorytom raczej, niż obrazom. Nie mogąc się wypowiedzieć pendzlem, ima się rylca. Jego Madonnę colmarską cechuje cierpkość i surowość, oraz zamaszysta krzepkość. Czar prostoty i serdeczności wieje od mniejszych obrazków, przedstawiających Matkę Bożą, a przechowywanych w Monachium i Wiedniu. Lecz najcenniejszą cząstką jego spuścizny są rysunki.

Dla Norymberczyków podobne znaczenie miał drzeworyt. Jęli się ilustrowania książek dla drukarzy, i w ten sposób stworzyli dziedzinę, która pozostawiała nieco więcej swobody ich porywom twórczym. Malowidła na ołtarze wykonywali, jak przystało na obywateli, którzy pracują dla swych współobywateli: porządnie i rzetelnie. Do r. 1472 największy warsztat miał HANS PLEUDENWURFF. Nowsze badania przypisują mu Ukrzyżowanie, oraz Zaślubiny św. Katarzyny, znajdujące się w Monachium, dalej Ukrzyżowanie, przechowywane w Muzeum Germańskiem *) i Zdjęcie z Krzyża paryskie, wre-

* W Norymberdze (*Przyp. tłóm.*).

szcie ołtarz wrocławski. Później ima się pracy jego syn WILHELM, którego dziełem główneın ma być Ołtarz Peringsdörferski z r. 1488. Z wdową po starym Pleydenwurffie żeni się MICHEL WOHLGEMUTH i w ten sposób przychodzi do posiadania jego warsztatu. Był dla Niemców Quattrocenta malarzem takim, na jakiego zasługiwali. Mnogość jego dzieł jest nieprzebrana. Znajdują się w Monachium, Norymberdze, Schwabachu, Heilsbronnie, Zwickau, oraz wielu innych miastach. Lecz kto zna portret, na którym Dürer przekazał potomności rysy swego nauczyciela, kto pamięta tę głowę z krogulczym nosem i zimnym, stalowym wzrokiem, — ten zna również *dzieła* Wohlgemutha. Pojmował przyrodę szorstko i po prostacku, miał zdrowe poczucie rzeczywistości, był raczej fabrykantem niż artystą, lubował się w krzepkiem nakładaniu zieleni obok czerwieni, czerwieni obok żołcizny. Zadowalniał w zupełności najtęższe umysły swej epoki.

Nördlingen, Ulm, Memmingen i Augsburg — oto dalsze kolebki artyzmu niemieckiego. W Nördlingen pracował FRIEDRICH HERLIN z Rothenburga, który kształcił się w pracowni Rogera i budził podziw swą sprawnością techniczną. BARTHOLOMAEUS ZEITBLOM z Ulmu był typem pastora szwabskiego. Rozwodzi się szeroko i rozwlekle, tworzy z namysłem. Gdy chce być ognistym, popada w namaszczenie. Jego liryzm jest oschłym rozsądkiem chłopskim. BERNHARD STRIGEL z Memmingen przekształca ten ociężały spokój w barokowe zdziczenie. Ge-

sty są rozwichrzone, szaty rozbuchane. W jego malowidłach ołtarzowych przejawia się to samo wymiętoszenie, w jakiem lubowała się architektura obumierającej gotyki.

HANS HOLBEIN STARSZY z Augsburga jest wśród tych mistrzów cechowych jedynym artystą: wrażliwym i wszechstronnym, z duszą i nerwami. I właśnie dlatego, że był artystą, umarł w swej sławetnej ojczyźnie z głodu. Jego dzieła młodzieńcze, znajdujące się obecnie w Muzeum Germańskiem, a wyobrażające Madonny, przypominają czasy dawnego idealizmu, przenoszą nas w dnie Lochnera. Tchną marzycielskim wdziękiem, pieszczotliwą miękkością. Później staje się najkrańcowszym przewódzcą nowego prądu naturalistycznego. Rozkoszuje się iście małpią brzydotą. Zwłaszcza sceny pasyjne na Ołtarzu Kaisheimskim i Donaueschingenowskim charakteryzują wymownie tę fazę jego stylu. Wybiera modele z pośród najniebezpieczniejszej hołoty, wałęsającej się po gościńcach. Galerja jego piękności składa się ze zbrodniarzy, błaznów i szpitalnych rekonwalescentów. W końcu zdobywa równowagę. Na obrazie z bazyliki św. Pawła, znajdującym się w Galeryi augsburskiej, z rozwichrzeńca, dla którego jeno brzydota jest piękną, a jeno obłęd prawdą, staje się człowiekiem poważnym, który ze spokojnem poczuciem rzeczowości maluje życie. Wszystkie postacie są portretami, tchnącymi prostotą. Szczególniej słynie grupa, w której sportretował siebie, oraz dwóch swoich synów, Ambrożego i Hansa. Z biegiem lat smak jego wyszlachetnia się

ogromnie. Poczyna święcić swe tryumfy piękno i prostota. Epilogiem jego twórczości jest Ołtarz Monachijski, przedstawiający męczeństwo św. Sebastyana, dzieło poprostu klasyczne. A ornamentyka renesansowa, oraz łagodne, świetliste, złotawe barwy świadczą, iż tej ostatniej przemiany jego stylu dokonały Włochy.

Dopiero wpływy włoskie wytyczają dążnościom artystów północnych określone cele. Dopiero po zetknięciu się z kulturą i sztuką Południa poznają oni, iż sztuka jest czemś więcej, niż rękodzielniczą kopią przyrody. W w. XV niejednokrotnie oddziaływali na Włochy Niderlandczycy, a nawet potrosze Niemcy. Teraz nastaje chwila szczodrej odpłaty za to, co dali Roger, Goes i Johannes de Alemannia. Młodzi malarze wędrują na Południe celem wysubtelnienia swego smaku. Tu nabywają wiadomości teoretycznych, których nie posiadali malarze dawniejsi. Tu osięgają świadome poczucie swego artyzmu.

Lecz nie wyrzekają się właściwości, któremi za dni Eycka chlubiła się sztuka północna. Graficy z w. XV, Schongauer i inni, jęli ryć sceny z życia powszedniego. Teraz motywy tego rodzaju stają się tematami do obrazów. Po van Eycku, który malował każdy listek i każdy kwiatek, po pejzażach van Goesa i Memlinga malarstwo pejzażowe poczyna się wyodrębniać, jako samodzielna gałęź sztuki. Prócz tego zdobywa sztuka jeszcze trzecią dziedzinę. Dopóki panował duch realizmu, malowano jeno to, co podpadało pod zmysł wzroku. Wszystko, co wy-

chodziło poza rzeczywistość, nie cieszyło się mirem. Lecz gdy pod wpływem reakcyi religijnej prąd realistyczny ustąpił miejsca dążnościom metafizycznym, wyłaniają się wnet porywy fantastyczne. We Włoszech Piero di Cosimo śni o swych zjawach bajecznych i dostrzega w plwocinach chorych dziwne kształty, Leonardo, pisze swe słowa o obłokach i zmurszałych murach, w których można się dopatrzeć cudnych widziadeł. A ponieważ fantastyczność jest właściwością ducha północnego raczej, niż włoskiego, więc na Północy odbywa się dalsze rozszerzanie tej dziedziny. Rylec, który snadniej za myślą podąża, niż pendzel, w światy czarodziejskie, nabiera ogromnego znaczenia. Pierwszą nieśmiałą próbą na tem polu było kuszenie św. Antoniego, rytowane przez Schongauera. Lecz już jego następcy ogarniają rychło cały zakres nadzmysłowości.

Z rozwojem rodzajowości i fantastyczności, idą w parze poważne studya nad formą. Na Pólnocy rozpoczynają się badania, nad któremi kilkadziesiąt lat wstecz pracowali artyści włoscy. Wydzieliwszy z dzieł sztuki wszelką epizodyczność, przystąpiono za przykładem Włochów do wystudyowania ciała ludzkiego naturalnej wielkości, osięgnięto stylową prostotę, obcą wiekowi XV. Studyowanie nagości, dotychczas mało uprawiane, staje się zagadnieniem artystycznem. Zamiast twardych pstrocizn, pojawia się jednolite stopniowanie tonów, zamiast luźnego szeregowania—ścisła spójność kompozycyi. Wymiętoszony kostyum współczesny ustępuje

miejsca szacie prostej i do żadnej epoki nie należącej. Zamiast pracy dorywczej, przypadkowej rozpoczyna się twórczość, oparta na silnych podstawach badań teoretycznych.

12. Niderlandczycy.

W Niderlandach dokonał reformy QUENTIN MASSYS, „kowal z Antwerpii“. Został malarzem—opowiada legenda—jeno dlatego, że jego ukochana nie chciała go poślubić, dopóki był kowalem. Brzmi to nader nieprawdopodobnie. Lecz, jak we wszystkich legendach, tak i w tej, tai się nieco logiki. Ludzie, przyzwyczajeni do drobiazgowych robótek mistrzów dawniejszych, ujrzawszy obrazy jego, malowane z siłą i rozmachem, chcieli sobie wytłómaczyć tę zmianę stylu i przyszli do wniosku, że twórca dzieł tych musiał być dawniej kowalem, człekiem o krzepkich pięściach i zamaszystych ruchach, który sprawność, z dawniejszego rzemiosła wyniesioną, stosował potrosze do nowego zawodu.

Jeszcze dziś przed jego Złożeniem do Grobu, znajdującem się w Muzeum antwerpijskiem, doznaje się wrażenia, iż to dzieło poczyna nowy okres sztuki niderlandzkiej. Wszystko jest nowe: format, barwa, kompozycya. Artyści dawniejsi malowali farbami niezłożonemi, nakładali bezpośrednio obok siebie pełny błękit, czerwień i zieleń. Quentin Massys nagina tę pstrociznę chwytającą za oczy do jednolitego stopniowania tonów. Dawniej lubowano się w pomniejszeniach mi-

niaturowych, postacie Massysa są niemal naturalnej wielkości. Żaden epizod nie odrywa wzroku od przedmiotu głównego. Ten sam cel, do którego zmierzał Leonardo w swej Wieczerzy Pańskiej, mianowicie, odtworzenie jednolitego, zwartego dramatu, staje się gwiazdą przewodnią i dla Niderlandczyka. A z temi dążnościami psychologicznemi idą w parze, podobnie jak u Leonarda, wysiłki w zakresie formy. Ruchy figur, aczkolwiek nader rozmaite, przystosowują się ściśle do spoistości kompozycyi.

Inne jego dzieła — jak Święta Rodzina brukselska, Madonna berlińska i Pietà monachijska — różnią się również wielkim formatem i krąglejszymi ruchami od utworów sztuki dawniejszej. Jest jak gdyby ogniwem, łączącem Jana van Eycka z Rubensem. Półfigury, powtarzające się tak często na jego obrazach, są logicznem następstwem poglądów artysty. Ponieważ nie chciał odstąpić od wymiarów naturalnej wielkości, a figury całe wymagałyby płoóien ogromnych, więc, ilekroć musiał się ograniczać do formatu mniejszego, wolał poprzestać na półfigurach, niż malować w pomniejszeniu.

Znamiona te same noszą jego obrazy rodzajowe. Co rozpoczął w swym św. Eligiuszu Petrus Cristus, tego dokonał Quentin Massys. Malując w r. 1518 „Złotnika i Jego Żonę“, opuścił jeno gloryę, która na obrazie Cristusa unosi się nad głową świętego; pozornie odstępstwo nader nieznaczne, a przecież rozstrzygające. Bowiem dzięki tej drobnostce malarstwo rodzajowe wyodrębnia się

jako osobna gałęź sztuki. Wprawdzie sam Quentin, oraz jego następcy, JAN MASSYS i MARINUS VAN ROYMERSWAELE, jeszcze nie śmieli usunąć wszystkich akcesoryów kościelnych. Malarstwo przez tyle stuleci przestrzegało surowo przepisów religijnych, iż zmiana tego rodzaju nie mogła dokonać się odrazu. Artysta musiał baczyć, aby jego dzieło miało przynajmniej pozorną łączność z Biblią. Jeszcze na obrazie Quentina Massysa żona złotnika dzierży ładną, ozdobioną miniaturami książkę do modlitwy, aczkolwiek spojrzeniem lgnie do złota. Malarze późniejsi zastępują książkę modlitewną księgą rachunkową. Ze stadła złotników powstają patronowie, kupcy, skąpcy i lichwiarze. Lecz i wtedy pozostaje jeszcze pewien nalot biblijny. Na obrazie wiedeńskim widnieją słowa z przepowieści o panu i słudze niewiernym. Zazwyczaj obrazy nie stanowią całości odrębnej, lecz uzupełniają się niemniej częstemi wyobrażeniami z życia św. Hieronima. Radości doczesnej, tchnącej z obrazów, przedstawiających „bankierzów“ *), przeciwstawiany bywa morał dzieł, wyobrażających św. Hieronima, streszczony w słowach: Wszystko jest marnością. Obok malowideł, na których człowiek chełpi się swymi dostatkami, widnieją ostrzeżenia, że wszelka doczesność jest znikoma. Zwolna znikają obrazy ze św. Hieronimem, a malowidła, wyobrażające kupców, zatracają cechy biblij-

*) Wyrażenie X. Wujka. (*Przyp. tłóm.*).

ne. Lichwiarze i adwokaci, otoczeni papierami i aktami, siedzą w swych biurach, wyłudzając od klientów pieniądze, oraz różne przedmioty. Szeroko malowane obrazy rodzajowe zajmują miejsce dawniejszych alegoryj. Zmienia się także wyraz oblicz. Z początku znamionował go zazwyczaj skurcz namiętny, gdyż sztuka, przyzwyczajona przedewszystkiem do patetycznych scen pasyjnych, przenosiła nieświadomie ten patos na zupełnie pospolite motywy z życia codziennego. Ostatecznie, zamiast tych grymasów gwałtownych, pojawiają się miny spokojne, zgodniejsze z nawyknieniami i trybem życia dotyczących osobistości.

Ten żywioł patetyczny, właściwy dawniejszym obrazom rodzajowym, zaznacza się ze szczególniejszą wyrazistością na „Partyi Szachów“, LUKASA VAN LEYDEN. Ludzie zachowują się tak, jak gdyby nie stali przy stoliku do gry, lecz pod krzyżem, na którym kona Zbawiciel. Nawet gestykulujące ręce zwracają uwagę i świadczą o pewnej, luźnej zresztą jeno wspólności z Leonardem. Lukasem powodowała myśl, podobna do tej, z której się począł „Chrystus pośród uczonych“ Dürera i „Przepowieść o Groszu“ Tycyana. Zresztą niełatwo jest poznać cele tego młodego i przedwcześnie zmarłego Holendra. Jak się zdaje, rozstrzygający wpływ na jego twórczość wywarła podróż do Włoch. Obrazów przechowało się po nim niewiele, za to jego sztychy dostarczyły obficie bodźców. Te wystudyowane, myślące głowy, widniejące na obrazach Twórcy legendy o św.

Sewerynie, zwracają uwagę naszą już na sztychach Lukasa van Leyden. Jego szkice, przedstawiające dentystów, chirurgów i włóczęgów, utorowały drogę późniejszym malarzom rodzajowym, Ostade'mu i Brouwer'owi.

Obrazami fantastycznymi wsławił się inny Holender, HIERONYMUS BOSCH. Przenosił na płótno wszystkie potworne monstra, które w wiekach średnich stanowiły zwykły motyw ornamentyki kamiennej gotyckich tumów. Szczególniej lubuje się—podobnie jak później Teniers—w rybach o skrzydłach nietoperza, lub kombinuje dziwaczne potwory z różnych naczyń i zwierząt. Fantastyczności w pojęciu nowoczesnem, widziadeł demonicznych lub upiornych, nie zna zupełnie. Jego obrazy nie są fantastyczne jeno dziwaczne, a raczej dydaktyczne. Ulubiony przezeń kształt tryptyku uprzedza z góry o dążnościach artysty. Każde dzieło, bez względu na to, czy wyobraża Siedem Grzechów Głównych, Okręt Głupców, Rozkosz Doczesną, lub Kuszenie św. Antoniego, — jest kazaniem, rozpoczynającem się od grzechu pierworodnego, a kończącem się piekłem. W tym samym czasie, kiedy Luter porywa się na szatana z kałamarzem w ręku, Bosch opowiada średniowieczne podania o dyabłach. W epoce rozwiązłości i dzikiego rozpasania zmysłów smaga, podobnie jak później Hogarth, biczem morału, „piętnuje farbami“, maluje kazania kapucyńskie, nie różniące się niczem od tych, któremi piorunowali swych słuchaczy Sebastyan Brant, Geiler von Kaisersperg i Tomasz Murner.

Poza tem maluje sceny biblijne, posłu-

gując się za przykładem Quentina Massysa półfigurami. W dziełach tych jest fizyognomistą bystrym i złośliwym. Jego miedzioryty, wyobrażające Obżarstwo, Skąpstwo i Pijaństwo wykazują w dalszym ciągu, jak z pod płaszczyka alegoryi wychyla się obraz obyczajowy. Za jego przykładem ulubionymi tematami artystów stają się tańce ułomnych, operacye chirurgiczne i znachorstwo.

Do rozwoju malarstwa pejzażowego przyczyniają się niemało HENDRIK BLES i JOACHIM PATINIR. Obaj spędzili młodość na malowniczych brzegach Mozy, gdzie u podnóża lesistych gór roztaczają się faliste doliny i zielone łąki. Stąd wynoszą wspomnienia, rozstrzygające o kierunku ich twórczości. Wprawdzie nie zdobywają się na to, aby się poświęcić wyłącznie pejzażowi. Podobnie jak na dawniejszych obrazach rodzajowych, trzeba było przestrzegać pozorów religijnych i ich istnieniem usprawiedliwiać nowinki. Lecz mimo to czujemy, iż malując tematy biblijne, lgnęli sercem do czegoś innego. Nawet w wyborze tematów kierowali się przedewszystkiem myślą o pejzażu.. Św. Hubert padający na kolana przed przedziwnym jeleniem, wizye św. Jana na wyspie Patmos, ucieczka do Egiptu, pokłon trzech króli — oto prawie wyłączne tematy, stanowiące dla nich pozór do roztaczania pysznych krajobrazów leśnych.

Zwłaszcza Hendrik Bles jest interesującym artystą, niejednokrotnie lubującym się w wysokich, suchych postaciach i właśnie w skutek tej maniery pociągającym ku sobie jakimś niezwykłym czarem. Obraz jego,

znajdujący się w Antwerpii jest tem osobliwy, iż zupełnie na modłę nowoczesną wyobraża przyrodę w służbie u człowieka. Na tle przedniem widnieje ożywiona ulica, zabudowana walcowniami, wysokimi kominami, oraz kuźnią, w której dzwonią młoty robotników, dalej zamczysko na skale, a poza niem morze, usiane okrętami. Jakiś człowiek prowadzi konia, na którym siedzi niewiasta z dzieckiem. Ta uboczna grupa ma oznaczać temat obrazu, ucieczkę do Egiptu.

Patinir, który już w oczach Dürera uchodzi za „dobrego pejzażystę“, tworzy w podobny sposob, lecz nagromadza więcej szczegółów. To przeładowywanie było po części następstwem młodzieńczego zapału. Ponieważ powołanie pejzażysty nie znajdowało jeszcze uznania, więc zdawało się mu, że przesadnością form, oraz napiętrzeniem i zestawieniem najróżnorodniejszych szczegółów, uczyni przyrodę więcej zajmującą, niż jest w rzeczywistości; mniemał, iż zjedna sobie więcej przyjaciół, gdy będzie ją odtwarzał w chwale odświętnego, bogatego przepychu. A po części przejawia się w tem ten sam popęd realistyczny, ta sama dążność do prawdziwości, która już dla Bouts'a była punktem wyjścia. Temat był biblijny, szukał przeto do niego odpowiedniego pejzażu, który miał wyobrażać obce kraje, a więc musiał się różnić od swojskiej rzeczywistości. Lecz żaden z artystów nie był dotychczas w Ziemi Świętej—dopiero Jan Sorel zwiedził ją w kilka lat później — pomagali sobie tedy w ten sposób, że przykrawali przyrodę rodzinną

fantastycznie, że z motywów flandryjskich zestawiali pejzaże urojone. Powiększano i rozprzestrzeniano bujne korony drzew i dalekie perspektywy dolin rzecznych, zespalano je ze stromymi wiszarami i dzikiemi urwiskami alpejskiemi, gdyż mniemano, że obrazy nabędą przez to charakteru wschodniego i bibllijnego.

13. Kolończycy.

Z Niderlandów do Kolonii jest zaledwie parę godzin drogi. Dlatego też i w sztuce przejście od jednej szkoły do drugiej jest prawie niedostrzegalne. O niektórych artystach kolońskich nie da się w ogóle powiedzieć, czy byli rodowitymi kolończykami, czy Niderlandczykami. A droga, którą sztuka kolońska kroczy między r. 1480—1510 niczem się nie różni od szlaków współczesnego malarstwa niderlandzkiego. Jej punktami wytycznymi są Roger, Memling, dalej Quentin Massys i Lukas van Leyden. Ostatni przechyla się na stronę sztuki włoskiej. Więc i kolończycy ulegają też w końcu hegemonii włoskiej.

Wpływ Rogera van der Weyden był pierwszą pobudką do zerwania z tradycyami, przekazanemi przez Stefana Lochnera. Roger, wracając z Włoch, prawdopodobnie bawił czas jakiś w Kolonii. A, jakkolwiek tryptyk, wyobrażający Pokłon Trzech Króli. nie pochodzi od niego, lecz od Memmlinga, to przecież wiemy napewno, iż Rogera łączyły stosunki ze stolicą nadreńską.

Twórcy scen pasyjnych lyversberskich nie podobna sobie wyobrazić bez mistrza brukselskiego. Opowiada namacalnie i po prostacku. Najulubieńszymi jego tematami są sceny męczeńskie, gdy dzikie żołdactwo, podniecone brutalną rozkoszą dręczenia, skupia się dokoła Zbawiciela. Tak samo sili się *Twórca ołtarzy św. Jerzego* i *św. Hipolity*, aby dorównać Rogerowi w rozkiełznaniu namiętności. Chude, kanciaste figury, o ostrych, karykaturalnych niemal rysach, tłoczą się i cisną pośród jasnych pejzaży, wykonanych na modłę Rogera.

Lecz niedługo trwał wpływ Rogera. Ostatnie ćwierćwiecze XV stulecia była to epoka, nastrojona miękko i lirycznie; Perugino i Bellini tworzyli wtedy swe melancholijnie zadumane Madonny, Carlo Crivelli wskrzeszał złote tła i hieratyczną szczytność bizantyńską, a Memling wznawiał w Niderlandach mistyczną marzycielskość i rzewność Trecenta. Kolończyków również porwał ten prąd epoki. Podobnie jak Schongauer z zamaszystego naśladowcy Rogera staje się wrażliwym lirykiem, tak samo Kolończycy zrywają z kierunkiem realistycznym i wracają do tradycyj Lochnera. Zamiast szorstkiego patosu pojawia się uroczysty nastrój kościelny, oraz subtelność i łagodność.

Na dziełach *Twórcy żywota Najświętszej Panny* ślad tej przemiany jest nader wyraźny. Jeno w swej Męce Bożej chce być po rogerowsku patetetycznym. Później mistrzem jego staje się Memling. Pokłon Trzech Króli jest wolną kopią tryptyku memlingowskiego tej

samej treści. W „Maryi Pannie, nawiedzającej świątynię“, jedna z postaci niewieścich jest po prostu wzięta z dzieła Memlinga. Ostatecznie wraca do Lochnera. „Żywot Najświętszej Panny“, od którego wziął swą nazwę, jest miłą sielanką o charakterze subtelnym i wybitnie archaicznym. Smukłe, wiotkie dziewczęta, strój prosty, przytulny i nie należący do żadnej epoki, uroczyste tło złote, z którego wyłaniają się figury: — wszystko świadczy o powrocie do ideałów Stefana Lochnera, które z powodu swej marzycielskiej błogości szczególniej podobały się epoce, skłonnej do pobożności i mistycyzmu. Jego upodobania przejawiają się poniekąd i w innych tematach: w owych Madonnach wśród Róż, dziewczęco trwożnych, przewrażliwionych i delikatnych, które ongi malował mistrz Wilhelm, lub Opłakiwaniach Śmierci Chrystusowej, pełnych cichej, tłumionej żałości, oraz słodkiego milczenia, co lęka się, aby głośne słowo lub gwałtowniejszy ruch nie zamąciły świętości chwili.

Twórca Gloryfikacyi Maryi Panny jest więcej prozaiczny, rozsądny i dlatego nie hołduje bezwzględnie wskrzeszonemu mistycyzmowi. Odtwarza typy Stefana Lochnera, ale niema jego uczuciowości i wdzięku, maluje tematy wizyonerskie, ale ociężale i po chłopsku. Niebiosa promienieją złotą światłością, ale pod niemi roztaczają się pejzaże, skopiowane oschle i bez polotu z pobrzeży Renu.

Tem subtelniejszy—niemal, jak jakiś koloński Perugino—jest *Twórca Świętej Rodziny*. Tonem jego zasadniczym jest słodki wdzięk i sentymentalna miękkość. Nie wychodzi ze sfery nastrojów elegijnych nawet wtedy, gdy podejmuje się tematów więcej ożywionych, jak Ukrzyżowanie, lub Męczeństwo św. Sebastyana. Azali widział obrazy Perugina? Zważywszy, że żyje jeszcze w r. 1509, nie jest to wykluczone. Bądź co bądź, zachodzi dziwne podobieństwo pomiędzy elegijnym nastrojem epoki na Północy i Południu. Twórca Świętej Rodziny tak samo nie potrafi być krzepkim, jak Perugino. Podobnie jak Umbryjczyk, unika cierpkości, oraz wszelkiej akcyi dramatycznej. Pod jego pendzlem wszystko staje się „uśmiechem przez łzy“. Przyrodą owładła cicha spokojność i miękka omdlałość... Gajów palmowych, które jawią się niekiedy na jego obrazach, napewno nie widział na Północy.

Z całą pewnością możemy natomiast twierdzić, iż we Włoszech był *Twórca Śmierci Maryi Panny*. Pochodził z Niderlandów, pracował w Kolonii, wreszcie osiadł w Genui. Z temi kolejami życia zgadza się rozwój jego twórczości. Wychodzi z Memlinga, a później zbliża się do Mabusego. Na jego obrazach wcześniejszych wpośród spokojnych pejzaży, zalanych jednostajną falą ciepłych blasków wiosennych, widnieją niewiasty o delikatnych, bladych licach i mężczyźni o łagodnych, dobrotliwych rysach. Po przez wyłomy wrót skalnych ukazują się — podobnie jak u Patinira—stoki, pokryte soczystą ziele-

nią, wąskie doliny i odwieczne zwaliska. Wnętrza domów znamionuje iście niderlandzka zaciszność i spokój. Z Memlingiem łączy go wytworność kostyumów, kokieteryjnych niemal, a przecież nie przeładowanych i nie wycackanych. Później, we Włoszech, smak jego jeszcze więcej się wyszlachetnia. Szczytność stylu włoskiego kojarzy się z uczuciowością północną.

Dwaj artyści następni, wyprzedzający chronologicznie Twórcę Śmierci Maryi Panny, są najwybitniejszymi przedstawicielami całej tej grupy. W dziełach ich można się również dopatrzyć zawisłości od szkoły niderlandzkiej. Stworzone przez nich postacie, napewno nie byłyby takie potężne i monumentalne, gdyby ich nie poprzedzał Quentin Massys. Na obrazach *Twórcy legendy o św. Sewerynie*, zaznacza się prócz tego wpływ Lukasa van Leyden. A jednak dzieła tych dwóch samotników, odbitych od stada, są źródłem rozkoszy dla tego, kto nie szuka reguł, lecz osobliwszych wyjątków.

Twórca legendy o św. Sewerynie zdumiewa bezwzględnością i śmiałością swego talentu. Łagodnej słodyczy, która stanowi wspólną cechę artystów kolońskich, niema u niego ani śladu. Figury są pstre i sztywne, jak króle na kartach. Lecz z tą sztywnością prymitywa kojarzy się iście nowoczesna bystrość psychologiczna, oraz potęga wyrazu, o jakiej nie śniło się żadnemu artyście ówczesnemu. Przedewszystkiem jego postacie niewieście są zupełnie odmienne. Nie poprzestaje na wdzięku parafiańskich podlotków, lecz

maluje kobiety, wzięte z życia i znające życie, nie cofa sie przed brzydotą zwiędłych kształtów, przed licami, które naznaczyła boleść, lub zahartowała walka. A cóż dopiero jego mężczyźni, ci krępi starcy o pobrużdżonych obliczach, ci Apostołowie o rysach nowoczesnych uczonych! U żadnego z ówczesnych artystów niema tak wyrazistych fizyognomij, napiętnowanych ciężką pracą myśli. Czaszki są uderzająco wysokie, czoła wysklepione, jak u szachistów, oczy zapadnięte i podkrążone, jak u ludzi, którzy zwykli spędzać noce na pracy umysłowej. Wargi blade i obwisłe, jak gdyby pod wpływem nerwowego znużenia. Na piersi opadają brody, podłużające kościste twarze, co swą chudnością wywołują wrażenie przepracowania i zmęczenia. Dziwną sprzeczność do tych surowych, uduchowionych głów tworzą adamaszkowe płaszcze, brokatowe szaty, skrzące dyademy, połyskujące berła i miecze. Nawet w odtwarzaniu włosów jest odrębny i samodzielny. Wyglądają raczej jak peruki, niż jak uwłosienie naturalne. Czupryny sztywne, jak grzywy końskie, osłaniają czoła. Patrząc na te myślące twarze i maskaradowe stroje, doznaje się wrażenia jakichś przedpotopowych zapustów, zda się, jak gdyby to były żywe obrazy, zaczerpnięte z motywów biblijnych, lecz przedstawiane przez ludzi nowoczesnych. Jedna postać przypomina fantastycznego władcę mórz, inna Szekspirowskiego króla Leara. Przed jednym obrazem przychodzą na myśl baśnie norweskie, przed innym, fantazye Klingera i Edwarda

Gebhardta. Z tą fantastycznością kostyumów zespala się dziwnie widziadlana kolorystyka. Zamiast twardej pstrocizny malarzy ówczesnych, przeważają u Twórcy legendy o św. Sewerynie, szczególniejsze szklistości i połyskliwości, skrawości i lśnienia, migotania i płomienienia, godzące się niezrównanie z bajeczną nastrojowością dzieł. A pod koniec życia zdobywa się nadto na posągową monumentalność, nieomal przypominającą Signorelli'ego. Wokół kolumnowych głowic roją się nagie aniołki. Barwa staje się jednolicie światłą i zimną. Układ szat ma majestatyczną falistość, linie znamionuje uroczysty spokój. W historyi sztuki niemieckiej zdobył sobie nazawsze zaszczytne miejsce, jako wielki psycholog, wielki czarodziej światła i jako jeden z twórców stylu monumentalnego.

Twórca legendy o św. Bartłomieju stanowi logiczny epilog tego okresu twórczości kolońskiej. Podówczas Kolonia miała już za sobą tradycyę czterechsetletniej kultury. Przebieżono już wszystkie szczeble od marzycielskiego mistycyzmu do radosnego wesela i surowej szczytności. Działalność Twórcy legendy o św. Bartłomieju przypada na chwilę, gdy pobożność wyradza się w historyczną świętoszkowatość, gdy po rozmiłowaniu się w barwistości następuje znużenie i powściągliwość kolorystyczna, gdy artyści - smakosze wznawiają średniowieczny styl kamienny i poczynają archaizować umyślnie gwoli wywołaniu nowych, ostrzejszych ponęt. Dla porównania wystarczy przypomnieć rzeź-

biarzy z epoki cezara Hadryana, którzy w surowe formy pierwotne wcielali wszystkie odczuwania swej wyrafinowanej duszy; lub schyłkowca weneckiego, Carla Crivelli'ego, który pod koniec Quattrocenta wywołuje z przeszłości widmo bizantynizmu. Są to synowie starych, obumierających cywilizacyj, którzy, nie znosząc chleba powszedniego, łakną silnego aromatu nadzwyczajności i niezwykłości.

Niepodobna prawie wyliczyć wszystkich czynników, z jakich się składa paradoksalny, niesmaczny, a przecież nieodparty urok obrazów Twórcy legendy o św. Bartłomieju. Postacie świętych znamionuje sztywny, posągowy spokój. Wyglądają, jak żywe figury, wykonane z piaskowca. Wystygłe ich członki otulają najokazalsze szaty. Miedziane, bujne fale kobiecych włosów przeplatają dyademy z pereł. Obok świętych widnieją smoki o dziwnem spojrzeniu zaklętych ludzi. W powietrzu unoszą się aniołki we włoskim stylu. Postacie rysują się na tle wspaniałych dywanów brokatowych, a poza nimi roztacza się widok na świetlistą zieleń szarzejących równin, na błękitniejące góry. Z tem nowoczesnem poczuciem przyrody sprzecza się barokowe zdziczenie ornamentyki, oraz gotycka, złota architektura, jak gdyby ręką złotnika cyzelowana. Od jubilerskiej skrawości akcesoryów odcina się zimno płowość żółtawej karnacyi, która postaciom nadaje wygląd trupi niemal i przegniły, tudzież wyblakłość szat bladawo - zielonych, bladaworóżowych i bladawo - szarych. Lecz najwię-

cej zachwyca wysubtelnione poczucie oraz wyszukana gracya ruchów. Przypominają się rzeczy najdawniejsze i najnowocześniejsze, przychodzi na myśl hieratyczna surowość posągów z piaskowca, widywanych u podnóża kolumn, wspierających katedry gotyckie, i „Sfinks“ Fernanda Khnopffa *), co uśmiecha się szyderczo, czując na swem czole szpony kamiennego archanioła. Lecz przypominają się także dzieła Leonarda: Mona Lisa i owa blada kobieta z zimnemi, skośnemi oczyma. W obu razach nęciła Leonarda sfinksowość i zagadkowa tajemniczość. Brak brwi przyczynia się niemało do wrażenia demoniczności. Podobny cel majaczył snadź Twórcy legendy o św. Bartłomieju, gdy tworzył swe głowy niewieście. Ich szerokie czoła, cienkie brwi i okrutne szczęki wywierają wrażenie karykatur. Mają usta małe, zaciśnięte, a koło nich powabne dołeczki. Z wymuszonym wdziękiem zginają i wyprężają swe cienkie, kościste palce. Po ich twarzach błąka się uśmiech zawstydzenia i przymusu, jak gdyby wywołany niewłaściwym żartem. Kolonia była podówczas siedzibą wsteczników i o obłudników, którzy za dnia klęczeli przed świętymi obrazami, a nocą wyprawiali potajemnie rozwiązłe orgie. Ze zepsucia poczęła się demoniczność tych dzieł.

Jak się zdaje, pod koniec wieku, najgłówniejszą po Kolonii siedzibą niemieckiej

---

*) Malarz współczesny. (*Przyp. tł.*).

twórczości artystycznej była Moguncya. I tutaj żył artysta, którego dzieła tchną rycerską gracyą, oraz szczególniejszym romantyzmem; jest nim genialny bezimienny, znany pod nazwą *Twórcy gabinetu amsterdamskiego*. Oddawna słynął jako miedziorytnik. Przypomina Ropsa, gdy z kobiety czyni władczynię świata, gdy największego filozofa zamienia w zwierzę, gdy najpobożniejszego króla korzy przed bałwanami. Zda się przodkiem Böcklina, gdy przedstawia dzikich mężczyzn, lub nagie dziewczęta, pędzące cwałem przez pustynię na łani, lub jednorożcu. Nastrojem północnej ballady tchnie posępny sztych, przedstawiający młodzieńca, który, uwieńczywszy liściem winogradu kędziory swych włosów, kroczy po kwietnem błoniu i naraz spotyka śmierć—nie kościotrupa, lecz starca o uwiędłem ciele i znużonem litośnem obliczu, spoglądającego mu w oczy długo i głęboko. Lecz w niemniejszym stopniu posiada dar rozkoszowania się weselem życia. Z rembrandtowską wyrazistością kreśli bójki chłopskie, obdartych włóczęgów i wygłodniałych grajków wiejskich. A najwięcej czaruje go rycerski wdzięk i elegancya wytwornego świata. Roztacza obrazy turniejów i łowów z sokołami. Grają trąby, rżą rumaki, szczekają psy, pierzchają spłoszone jelenie. Obok scen myśliwskich, widnieją słodkie sceny miłosne. Jakim-że niewymownym wdziękiem tchną sztychy, na których pośród wonnego kwiecia róż i goździków siedzi dwoje kochanków, zajętych rozmową!

Czy to jeno przypadek, czy też istotna zawisłość? Patrząc na dzieła Twórcy Gabinetu Amsterdamskiego, niepodobna nie wspomnieć Leonarda. Czyżby z Konstancyi, gdzie jakiś czas przebywał, odbył pielgrzymkę do Włoch północnych? Żył jeszcze w roku 1505, czyżby go przeto doszły wieści o tajemniczym geniuszu, który podówczas zwiastował na Południu nowe piękno? Bądź co bądź, wdziękiem, oraz subtelnem poczuciem piękna, jest tak blisko spowinowacony z Leonardem, jak żaden inny artysta niemiecki z owych czasów. Jeno na rysunkach Leonarda znajdują się podobnie smukli młodzieńcy o gibkich, a przecież pięknych kształtach, tak uroczo pierzchliwe dziewczęta, takie bujne kędziory, okalające miękko lica, takie rozmarzone spojrzenia i promieniejące słodyczą twarze. Na niedawno odnalezionych obrazach talent jego przejawia się również w wytworności strojów, wdzięku typów, oraz zamiłowaniu do wieńców i kwiatów. Zwłaszcza wizerunek gotajski, przedstawiający parę kochanków, jest niewątpliwie najpiękniejszym portretem staroniemieckim. Ten wytworny młodzian, którego długie, płowe włosy oplata wieniec dzikich róż, i ta dziewczyna z różą w ręku, zasłuchana w namiętny szept kochanka,— tchną niewymownym powabem iście nowoczesnej gracyi. Przedziwne to dzieło musnął promień tęsknego liryzmu Waltera von der Vogelweide, lecz także promień południowego słońca.

---

14. Dürer.

W Niemczech południowych głównem ogniskiem twórczości była, jak niegdyś, Norymberga. Wjeżdżając do tego prastarego miasta, doznaje się tego samego dziwnego wrażenia, jakiego przed stu laty doświadczyli już na sobie romantyczni poeci niemieccy, Tieck i Wackenroder. Stare kościoły, wyboiste ulice i poważne domy patrycyuszów zaludniają się znów w wyobraźni malowniczemi postaciami w baretach i czepkach, ludźmi z owej pamiętnej epoki, kiedy to Norymberga była „żywą i rojną szkołą sztuki ojczystej“, kiedy to przez jej mury „przelewał się duch artyzmu“, gdy żyli tacy mistrze, jak Hans Sachs, Adam Kraft, Peter Vischer, ALBRECHT DURER i Willibald Pirkheimer.

Wprawdzie w tym entuzyazmie tai się jeszcze po dziś dzień spora część romantyzmu. Jakże małostkowo i po filistersku wyglądają Niemcy w porównaniu z wielkiem tchnieniem, jakie ożywiało republiki włoskie! „Ostatni rycerz“, cesarz Maksymilian czyni wprawdzie rozmaite zamówienia, lecz, brnąc nieustannie w kłopotach pieniężnych, nie może wynagradzać artystów. Kardynał Albrecht z Moguncyi ma zamiary, godne mecenasów włoskich, lecz zamęt reformacyi nie pozwala mu ich urzeczywistnić. A to, co powstaje dzięki Fuggerom, Imhoffom i Holzschuherom, jakże skromnie i ubogo wygląda w porówna-

niu z tem, czego dokonały rody Medicich, Tornabuonich i Pazzich! Sztuka niemiecka byłaby i nadal cechowem rzemiosłem, musiałaby się zadowalniać nauczaniem katechizmu, gdyby sami artyści nie szukali sposobów wyzwolenia, gdyby nie wzbijali się na skrzydłach geniuszu ponad świat i epokę.

Dürer zwłaszcza zawdzięczał wszystko samemu sobie, a nie swej ojczyźnie. Jeno w dziełach, które nie powstały na zamówienie, jest wolny i wielki. Klasyczna jego szczytność nie przejawia się w obrazach, lecz miedziorytach i drzeworytach, w których się czuje niezależnym od względów publiczności. Poznawszy się na zaletach sztuki rytowniczej, przysposobiwszy ją do ogarnięcia całego obszaru fantastyczności, wyzwala samego siebie i swą epokę. Tu jest wnętrznie „pełen figur“, tu ukazuje „nagromadzony tajny skarb swego serca“. W dziełach Dürera, tego głębokiego, przepotężnego malarza - poety, tai się zawiązek całej twórczości Corneliusa, Ludwika Richtera, Schwinda i Böcklina.

Już to samo, że zaczyna od „Apokalipsy“, od fantastycznego wiru idei, zaledwo dającej się wyrazić artystycznie, świadczy znamiennie o kierunku jego ducha. Rzeczy z przyrodą najsprzeczniejsze kojarzą się pod jego dłonią w organiczną całość. Gnostyczna wizya przesuwa się przed oczami jak przerażający sen, jak upiorne widowisko. A podczas pracy nad „Apokalipsą“ kształtuje się już w jego duszy „Żywot Maryi Panny“. Demoniczny twórca swiatów widziadlanych przemienia się w dziecięco subtelnego, rzewnego poetę, któ-

ry z historyi żywota Matki Bożej snuje niezmiernie proste godowe sielanki na tle niemieckiej wsi, niemieckich domów i niemieckich sprzętów. Szczególniej zasłynął jako twórca „Messyady“. Przekłada Ewangelię na język niemiecki jeszcze przed ukazaniem się tłómaczenia Lutra, oswaja i spokrewnia duszę niemiecką z romańsko-azyatyckim światem postaci chrześciańskich.

Przy pomocy popularnej techniki drzeworytniczej odtwarza z prostotą i w duchu ludu tematy biblijne. W miedziorytach jest natomiast arystokratą i humanistą. Obok legend o św. Genowefie, świętym Hubercie i innych pustelnikach, żyjących wraz z łaniami i wiewiórkami w gęstwinach niemieckich borów, — kreśli „Porwanie Amymony“, lub „Uprowadzenie na Jednorożcu“. Są to dzieła klasyczne, owiane czarodziejskiem tchnieniem baśni, na których jasny duch helenizmu kojarzy się przedziwnie z północnym hamletyzmem. „Nemesis“, „Rycerz, Śmierć i Dyabeł“, „Św. Hieronim“ i „Melancholia“ — oto słynne na cały świat przykłady bezdennie głębokiej, wiecznie, jak Faust, się pasującej twórczości Dürera. Sztuka jego jest surowa i poważna, jak głębokie zmarszczki, bruździące się na czole zadumanej kobiety, wyobrażającej „Melancholię“; wprowadza w tajemniczy, niezbadany świat, w którym pracują olbrzymie myśli geniusza.

Mogłoby się zdawać. że jest jeno melancholikiem, naturą zagadkową, skrytą i niedostępną. Lecz w jego listach przejawia się ten sam rubaszny, jowialny humor, który

znamionuje „Mowy stołowe“ Lutra. Z winiet, któremi przyozdobił modlitewnik cesarza Maksymiliana, widać, że ten poważny myśliciel był zdolny do pustego śmiechu, że w tym filozofie kryje się człowiek wesoły i zmysłowy. I to jest tajemnicą indywidualności Dürera. Przywykliśmy sławić w nim poetę. Lecz poeta ten, roztapiający się myślą najpozór zupełnie w świecie idei, jest zarazem obserwatorem, ogarniającym świat bacznem spojrzeniem. Jeno na portrecie własnym, znajdującym się w Monachium, jest wizyonerem i myślicielem, zagadką od czterystu lat nieodgadnioną. Na innych podobiznach, które malował wcześniej, przedstawił siebie jako wesołego junaka, lubującego się, podobnie jak Rembrandt, w pięknych kaftanach i kokieteryjnych baretach. Jako artysta jest także takiem *mixtum compositum* najróżnorodniejszych właściwości. Ten sam człowiek, który umiał być tak niezmiernie głębokim i abstrakcyjnym, zajmuje się również wszystkiem, co dotyczy świata, żyje nie tylko *au-delà*, lecz tworzy też dzieła, zwiastujące sztukę następnego stulecia. Rysunki jego z życia ludu zapewniają mu pierwsze miejsce obok Quentina Massys'a pośród twórców malarstwa obyczajowego. Jego studyom z życia zwierzęcego dorównał dopiero w sto dwadzieścia lat później Rembrandt w swym „zarżniętym wole“. Jego rysunki roślin i kwiatów cechuje swobodny realizm, wychodzący poza wszelkie granice epoki. Bratki i orliki, wikliny i powoje, fijołki i mlecze rysuje z taką zdumiewającą gracyą, że te akwarele równie

dobrze mogłyby powstać w wieku XVI jak w chwili obecnej, mogłyby tak samo być dziełem Dürera, jak jakiego Japończyka. Przy ocenie jego szkiców pejzażowych również nie podobna oglądać się na chronologię. Z równą słusznością możnaby je przypisać impresyonistom, lub jakiej innej grupie malarzy nowoczesnych. Jeżeli w czem, to właśnie w pejzażu wyprzedził swą epokę, dokonywając tego, co było celem dążeń Twórcy Gabinetu Amsterdamskiego, a przygotowując to, co osięgnął dopiero Elsheimer i sztuka doby najnowszej.

Lecz Dürer nie poprzestawał na bacznem obserwowaniu przyrody. Chciał też zbadać prawidła jej ustroju. Ten poeta jest nie tylko realistą lecz i badaczem, człowiekiem wielkiej wiedzy. Dotychczas artyści północni kierowali się jeno doświadczeniem i praktyką. Ufali swemu wzrokowi i nie błądzili, dopóki widzieli dobrze; lecz schodzili na manowce, gdy ich oko zawiodło. Dürer pierwszy przeszedł od praktyki do teoryi. W uczonych dziełach, pisanych na schyłku życia, zawarł teoryę sztuki niemieckiej, podobnie jak Alberti i Leonardo stworzyli podstawy naukowe sztuki włoskiej.

Dla Dürera, podobnie jak dla Leonarda, malarstwo było jeno formą wypowiadania się, którą posługiwał się czasowo, gdy myśli ważniejsze nie zaprzątały jego mózgu. Lecz nawet z paletą w ręku jest myślicielem. Jeżeli malarzami są jeno ci, którzy z zestawienia barw tworzą akordy kolorystyczne, to Dürer nie jest niemal malarzem. Zgoła nie potrafi rozkoszować się zmysłowością barw. Jego

obrazy są dla oka pstre i twarde, raczej pisane, niż malowane. Podobnie jak w dziełach graficznych sztuka jest dlań jeno rodzajem mowy, w której wypowiada swe myśli, — tak samo gdy się ima pendzla, więcej go obchodzą zagadnienia duchowe lub formalne, niż wyłącznie malarskie.

Jak bardzo go zajmują zagadnienia psychologiczne, widać z licznych portretów, które maluje od lat najwcześniejszych do końca życia. Z wyjątkiem portretów Fryderyka Mądrego i cesarza Maksymiliana, oraz wizerunków patrycyusza norymberskiego i kupca augsburskiego,—wszystkie inne nie powstają na zamówienie. Maluje jeno ludzi bliskich sobie sercem lub umysłem, którzy mogą mu dostarczyć materyałów do studyów psychologicznych. Podobnie jak Rembrandt, ćwiczy się na własnej głowie, portretuje swego ojca, starego, poczciwego złotnika, maluje wychudłą twarz swego brata, krawca Hansa, i swego starego nauczyciela, Michela Wohlgemutha, a w Holzschuher'ze tworzy typ całego pokolenia ludzi rubasznych i zawadyackich, którzy pod wodzą Lutra dokonali reformacyi. Ze stanowiska wyłącznie malarskiego portrety jego są wytworami tego samego malarstwa drobiazgowego, które panowało w Niderlandach za czasów Jana van Eycka. Zaznacza z fotograficzną wiernością każdą zmarszczkę i każdy włosek, każdy dołek i każdą żyłkę. Na rysunkach Holbeina lekkie kreski piórkiem wyglądają, jak pociągnięcia pendzla; Dürer maluje tak, jak gdyby pociągnięcia piórkowe tworzył pendzlem. Holbein pod-

chwytuje życie rysami wielkimi i pewnymi, Dürer plącze się mozolnie, dąży do zestawienia charakteru danej głowy z cech drobnych i nieznacznych. Lecz brak lekkości technicznej nagradza szczytnością psychiczną. Portrety Holbeina mimo wszystkich zalet dobrej roboty wyglądają jak fotografje obok pałających duchem, charakterystycznych głów Dürera. Po jednej stronie zimny analityk, który odźwierciedla powierzchowność człowieka z nieomylną pewnością aparatu mechanicznego. Po drugiej — myśliciel i marzyciel, który w osoby, pozujące mu do portretów, przelewa cząstkę swej własnej natury.

Przy malowaniu obrazów religijnych zagłębia się w zagadnienia po części psychologiczne, po części formalne, i już przez to samo wyróżnia się z pośród swego otoczenia, że się takiemi rzeczami zajmuje. Wszyscy jego poprzednicy niemieccy uważali się za rzemieślników, wykonywali zamówienia byle jako, nie kierowali się wyższemi ambicyami. Dürer pierwszy podnosi sztukę nad poziom rękodzielnictwa i uważa się za artystę, pierwszy tworzy nie dlatego, że dostaje zamówienia, lecz, że czuje w sobie siłę, która pragnie się objawić. Całą duszą przywiązuje się do swych dzieł, wie, że pracuje dla wieczności. Włochy ukazały mu różnicę między sztuką, a rzemiosłem.

Gdy rozpoczynał swą działalność, artystycznemu życiu Norymbergi przodował sztywny Michel Wohlgemuth. Dürer przebywa w warsztacie Wohlgemutha, lecz jak króle-

wicz z bajki, co się zabłąkał do chaty węglarza. Natychmiast po upływie lat, przeznaczonych na naukę, zrywa węzły, łączące go ze szkołą Wohlgemutha i wybiera mistrzów, bliższych sobie duchowo. Pierwszym jego nauczycielem był Schongauer, jak tego dowodzi niewielki wizerunek Madonny, znajdujący się w Muzeum kolońskiem. Potem na czas jakiś znika nam z oczu. Bo przypisywać mu ołtarz miśnieński, oraz „Florę“ z Muzeum städel'skiego, znaczyłoby to samo, co utrzymywać, iż za młodych lat podszywał się ze zdumiewającą pewnością pod manierę Jana Scorela i Bartolommea da Venezia. Wszelką pewność mamy dopiero co do dzieł późniejszych, które powstały pod wpływem Mantegni.

Gdy w r. 1494 przybył do Wenecyi, otwarły przed nim sztychy Mantegni, z których dwa skopiował, nowe światy. W pierwszych swych tryptykach hołduje temu wielkiemu artyście. Mały ołtarz, znajdujący się w Dreźnie, jest niemal naśladownictwem. Więcej samodzielności przejawia się w Opłakiwaniu Chrystusa, lubo sam temat dzieła świadczy jeszcze o zawisłości od Mantegni. Zamiast luźności, panującej na obrazach Wohlgemutha, pojawia się zwarta spójność. Dalszymi dowodami tego wpływu są tony krzepkie i metaliczne, bolesciwa postać Maryi, oraz patos bezzębnej staruszki, wyciągającej z dzikim okrzykiem rozpaczy ramiona ku niebu.

Lecz te reminiscencye paduańskie zanikają z chwilą, gdy z twórcy „Apokalipsy“ staje

się głosicielem „Żywota Maryi Panny“. Po patosie następuje sielanka. Na monachijskich Narodzinach Dzieciątka Jezus, podobnie jak na florenckim Pokłonie Trzech Króli, umieszcza Przenajświętszą Rodzinę wśród ruin, zkąd przez otwory i szczeliny ukazują się na wszystkie strony widoki. Marya o jasnych włosach, wymykających się z pod chustki, co okrywa Jej głowę, przypomina typy młodych i ładnych niewiast norymberskich z „Żywota Maryi Panny.“ Przestaje być patetycznym i cierpkim, a staje się cichym i łagodnym, czyli innemi słowy: od Mantegni przechodzi do Bellini'ego.

Rozwój jego nie różni się niczem od faz rozwojowych sztuki weneckiej na rubieży XVI stulecia. Gdy w r. 1494 zawitał po raz pierwszy do Wenecyi, wszystkie obrazy, jakie widywał po kościołach, były dziełami szkoły muraneńskiej, wzorującej się na Mantegni. Nawet Giovanni Bellini szedł jeszcze śladami swego szwagra. W r. 1506, gdy po raz wtóry przybył nad laguny, zastał tam już w rozkwicie miękki, harmonijny, pełen polotu styl Bellini'ego. Przed malowanymi przez tego artystę ołtarzami gromadziły się tłumy. Smak Dürera uległ zmianie. „To, co mi się tak bardzo podobało przed jedenastu laty, teraz nie podoba mi się wcale.“ Temi słowy zaznaczył swe wyzwolenie z pod wpływu Muraneńczyków, i wyznał, że największym artystą włoskim już nie jest Alwise Vivarini, lecz Giovanni Bellini.

„Uroczystość Różańcowa“ jest najoczywistszym dowodem jego podziwu dla Bellini'ego. Nie tylko sam roztajał pod niebem weneckiem, lecz i jego sztuka wyzbyła się sztywności i skrzepłości. Miękki liryzm tonów, melodyjna rytmika linij, jakowaś słodycz i ciepło barw świadczą, iż podczas malowania tego obrazu, nie patrzył na strome dachy domów północnych, lecz na spokojne zwierciadło lagun. A „Madonna z Czyżykiem“, acz zupełnie niemiecka i dürerowska, również nie stanowiłaby rozdźwięku pośród pełnych, krągłych tonów Bellini'ego i Cimy. Nawet nagość staje się przedmiotem jego studyów. Miniaturowa subtelność Bożej Męki drezdeńskiej dowodzi, iź upodobał sobie manierę Antonella.

Poza tem wywarł nań wrażenie Verrocchio. Albowiem niektóre miedzioryty, jak „Rycerz, Śmierć i Dyabeł“, oraz „Św. Jerzy“, powstały niewątpliwie pod wpływem pomnika Colleoni'ego, co od niedawna zdobił miasto lagun. Z drugiej strony oddziałał nań potężnie Leonardo, z którym spotkał się w Bolonii. Dürerowski „Chrystus pośród uczonych“ treścią swą zbliża się do obrazu, co, jako dzieło Leonarda, zdobi Galeryę Narodową Londyńską. Wraz z „Groszem Czynszowym“ Tycyana należy on do szeregu owych dzieł, które zmierzają, podobnie jak obrazy Leonarda, do rozwiązania zagadki charakteru głowy ludzkiej i na których ręce stanowią komentarz psychologiczny. Na portrecie młodej kobiety, znajdującym się w Muzeum berlińskiem, oraz na szkicu węglem, wyobrażają-

cym główkę kobiecą, a przechowywanym w Louvrze, igra subtelny usmiech Leonarda. Wreszcie „zwaryowane gęby“, które z lubością rysował, są dowodem, iż refleksyjnej jego naturze podobały się także karykatury Leonarda.

Dalszy rozwój Dürera, po powrocie do ojczyzny w r. 1507, jest chwiejny. Niekiedy pojawia się ponownie kanciasty styl gotyki późniejszej. Lecz, gdzie na to temat pozwala, dąży do lekkości ruchów, do jednolitości i zwartości wrażenia, jakie obraz ma wywierać. Cudzym nastrojom gwoli, nie zapiera się własnych swych odczuwań, a jednak poczyna rozumieć, że potworność i odpychająca brzydota nie są koniecznym warunkiem realizmu.

Bezpośrednio po powrocie maluje akty Adama i Ewy naturalnej wielkości. Jest to fakt niepośledniego znaczenia. Obie postacie są szczerze niemieckie, a jednak nie byłby ich namalował, gdyby przedtem nie przebywał we Włoszech. Rozlubowanie się w nagości jest włoskie i włoską jest rytmika obu ciał. Figury na ołtarzu gandawskim są sztywne i kanciaste. Jan van Eyck nie widział snadź nigdy innych ludzi, krom ludzi północnych, pozbawionych wdzięku gibkości, jaki mają ciała ćwiczone w zapasach gimnastycznych. W przeciwstawieństwie do tego nieokrzesania i ociężałości panuje u Dürera polotność i swoboda linij. Dotychczasowa sztuka niemiecka znała jeno kontury planimetryczne, które nakładano farbami. Dürer za przykładem Verrocchia dąży do uwypuk-

lenia i zaokrąglenia ciał, do wywołania ciekawych kontrastów w ruchach. Prócz tego, jako prawy uczeń Leonarda, zajmuje się analizą psychologiczną. Adam rozchyla pożądliwie usta, na licach Ewy igra lekki uśmieszek, jak gdyby flaubert'owskie: „*Oh, si tu voulais*!“

W dziele następnem, w „Męczeństwie Dziesięciu tysięcy“ mianowicie, namalowanem dla Fryderyka Mądrego, popada znów w realizm, który królował przed nim w sztuce niemieckiej. Natomiast w tryptyku, który powstał na zamówienie kupca frankfurckiego, Hellera, zbliża się do celu, przeświecającego mu od czasu podróży do Włoch. Grupy Apostołów rozmieszczają się po prostu i ze subtelnem wyrachowaniem, Kostyum współczesny ustępuje miejsca prostej szacie idealnej, a studya draperyj, które poczynił w tym celu, możnaby pomieniać z podobnemi studyami Leonarda. Podobnie jak Leonardo, unika jednostronnej przewagi formy. Stopy i ręce figur rysuje z gorliwą dokładnością prymitywów, głowy portretowane przekształca w typy charakterystyczne.

Obraz wiedeński z r. 1511, przedstawiający Trójcę św., stanowi krańcowe przeciwieństwo do stylu Wohlgemutha. U Wohlgemutha widnieją wymiętoszone fałdy, właściwe plastyce drewnianej, u Dürera układ szat znamionuje wielka prostota i falistość. Nawet jego samego — na portrecie, umieszczonym w głębi obrazu—nie przyodziewa kostyum współczesny, lecz długi płaszcz, skrojony po prostu. Mętnej gmatwaninie Wohlgemutha przeciwstawia Dürer majestatyczną

eurytmię linij. Niemcy dawniejsi nadawali obrazom tego rodzaju kształt tryptyków, Dürer, wzorem Quattrocentistów, poprzestaje natomiast na jednem płótnie, które obrzeżają ramy, zaokrąglone ku górze.

Kilka dzieł z lat następnych — mianowicie Madonny, oraz akty w rodzaju Lukrecyi monachijskiej—nie zawierają niczego nowego. Jedynym szczegółem interesującym są reminiscencye mozaik, widzianych ongi w kościele św. Marka. Nie tylko na portrecie własnym, znajdującym się w Monachium, lecz i na wizerunku Karola Wielkiego, tudzież na drzeworycie, przedstawiającym męczeńską głowę Chrystusa, oraz na kilku obrazach, przedstawiających Madonny — powraca do bizantyńskiego ustawienia *en face*, gwoli wywołaniu nastroju uroczystego i monumentalnego.

Dopiero pod koniec życia udaje się mu zogniskować rezultaty wszystkich swych dążeń w jednem wielkiem dziele. Podróż do Niderlandów, którą odbywa w leciech 1520/21, dodaje mu nowych bodźców do kapitalnego uproszczenia jego sztuki. Widział na obrazach Quentina Massysa potężne postacie naturalnej wielkości, widział ołtarz Gandawski. „Jest to przedziwne, rozumne malarstwo, zwłaszcza postacie Maryi i Boga Ojca są bardzo dobre“. Ten ustęp z dziennika, w którym zapisywał wrażenia z podróży, zapowiada nowy zwrot w jego twórczości. W tym samym czasie, gdy młodzi artyści włoscy zaprzestają studyów nad Gozzolim i Pisanellem, a poczynają się gromadzić w kaplicy Brancaccich

przed dziełami Masaccia, przedmiotem podziwu Dürera już nie jest drobiazgowe malarstwo Jana, lecz potężne postacie Huberta van Eycka, przyodziane we wspaniałe układające się szaty. A ponieważ Hubert van Eyck jest, podobnie jak Masaccio, ostatniem ogniwem średniowiecznego stylu monumentalnego, zbliża się on przeto do tego samego celu, który osięgają cinquecentiści włoscy pod wodzą Masaccia. Z kilku drzeworytów możemy śledzić, jak ta myśl dojrzewa w jego duszy. Zamiast milutkich, skromnych istotek, które ukazywały się poprzednio na tle zacisznych pejzaży, jawią się postacie samotne, pełne prostoty, kolosalnie pomyślane i ustawione. Najpotężniejszym wzlotem twórczym jest obraz z r. 1526, przedstawiający Czterech Ewangelistów.

Stara tradycya utrzymuje, iż malowidło to miało wyobrażać Cztery Temperamenty. Już to samo, że je sobie w ten sposób tłómaczono, dowodzi, ile charakteru i temperamentu ma w sobie każda z tych postaci. Dürer, podobnie jak Leonardo, dążył do celu dwojakiego. W części pociąga go zagadnienie głowy charakterystycznej. Święci, których dawniej znamionował wyraz pobożności i medytacyi, stają się ludźmi o naturze refleksyjnej, mają oblicza, nacechowane nieustanną pracą myśli. Z temi dążnościami psychologicznemi, idą w parze—podobnie jak u Leonarda—dążności formalne. Spiżowej charakterystyce głów odpowieda lapidarny styl ciał. Dzięki temu skojarzeniu psychicznej mocy z monumentalną wielkością, Czterej Aposto-

łowie są dziełem, w całej historyi sztuki jedynem. Podobne postacie, widywane na obrazach Giovanniego Bellini'ego, Cimy i Mantegni, nie dorównywają im jeszcze ani prostotą form, ani majestatem i posągowością spokoju. Te, które tworzy później Fra Bartolommeo, już nie posiadają tej duchowej wielkości. Płaszcze już nie przyodziewają myślicieli, lecz czcze manekiny, zrobione według akademickiej recepty. Jeno da Vinci'emu i Dürerowi udało się skojarzyć najgłębszą treść myślową z pięknością formalną, powiodło się zespolić piękną formę z wielką duszą.

13. Frankowie i Bawarzy.

W owych czasach Dürer jest olbrzymem, wspierającym się stopami o ziemię, a głową dosięgającym gwiazd. Pomnik, sławiący sztukę niemiecką z epoki reformacyi, musiałby mieć pośrodku kolosalny posąg Dürera. Wszystkich innych artystów wyobrażałyby małe figurki, siedzące na piedestale u jego stóp. Bezsprzecznie, są to ludzie mili i sympatyczni. Atoli nazwa artystów drobiazgowych, która do nich przylgnęła, określa ich stosunek do Dürera. Po potężnym geniuszu, co ogarniał światy rzeczywistości i marzenia, przychodzą dyadochowie, którzy, podzieliwszy się tem ogromnem państwem, zawiadują byle jako swemi malutkiemi książątewkami.

Ci, których ogarnął prąd humanistyczny, imają się z wielką gorliwością legendy sta-

rożytnej. Inni pracują nad obrazkową historyą kultury swej epoki. Bywają na jarmarkach i odpustach, wśród chłopów i miejskich łyków, kreśląc rubasznie sceny z życia ludu. Na ich sztychach przesuwają się malownicze postacie krzepkich lancknechtów, markietanek, ulicznic, wytwornych dam, chłopów, młodych dandysów i starych szlagonów, widnieją poświęcenia kościołów, wesela i bankiety.

Lecz rozwój ten zaznacza się tylko w sztukach graficznych. Dzieła malarskie świadczą raczej o powrocie do dawnych tradycyj rzemieślniczych, niż o dalszym postępie. W Niemczech nie było ani cesarzów, ani szlachty, ani mieszczaństwa, które rozumiałoby zagadnienia, poruszone przez Dürera. A później, gdy reformacya zatruła ducha niemieckiego małostkowemi niesnaskami i jałowemi, bezbarwnemi sprzeczkami, subtelne kwiecie sztuki musiało całkiem zamrzeć w tej mroźnej atmosferze.

HANS SUESS Z KULMBACHU, jest to artysta słodki i wdzięczny, jak gdyby potomek po kądzieli męskiej i cierpkiej sztuki dürerowskiej. HANS SCHAUFELEIN, porządny majster malarski z Nördlingen, ilustrator „Theuerdank'u“ *), wywiązywał się sumiennie z licznych zamówień. BARTHEL BEHAM był we Włoszech i od tego czasu lubił zapełniać tła swych obrazów okazałymi

---

*) Poemat, sławiący dziewosłęby cesarza Maksymiliana. (*Przyp. tł.*).

budynkami renesansowymi. ANTON WOENSAM z Kolonii, oparł się wpływom Odrodzenia i hołdował barokowej gotyce. Z archaiczną cierpkością, stanowiącą zasadniczą cechę jego dzieł, kojarzą się barokowe gesty i wymiętoszone, buchaste szaty.

Mówiąc o sztuce niemieckiej, pragnęlibyśmy słyszeć szum niemieckich borów, wdychać wonne powietrze, widzieć błądzące po gęstwinach duchy górskie i dryady. Serdeczność, zaciszność i odczucie uroków leśnych, są dla nas znamionami sztuki niemieckiej. Przychodzą nam na myśl pustelnicy w samotnych celach, zielone łęgi i rozkwiecone wzgórza, ciemne uroczyska leśne i ciche doliny, przerżnięte jasnemi strug wstęgami. Pierwszy promień wschodzącego słońca przedziera się przez świetlistą zieleń młodych buków, rozpryskuje się na gałęziach, zamienia w dyamenty skrzące krople rosy, a w złoto i klejnot chrabąszcza, pełzającego po puszystym dywanie mchów. „Da gehet leise, nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald“. Schwind i Thoma, u których te cechy znajdujemy, są dla nas z pośród malarzy współczesnych artystami najrdzenniej niemieckimi. Z tego samego powodu, z pośród artystów dawniejszych, najwięcej ceniony jest w Niemczech ALTDORFER.

Był to mistrz typowo niemiecki, którego obrazy pachną igliwiem, tchną sennością i echowym nastrojem baśni. Wykształcił się na malarstwie miniaturowem. Już BERTHOLD FURTMEYR, który żył w Ratysbonie pod koniec XV w., malował subtelnie błę-

kitniejące pasma górskie i pląsy promieni słonecznych. Altdorfer zastosował pierwszy subtelności malarstwa miniaturowego do obrazów. I stąd to pochodzi, że jego obrazki tak dziwnie wyodrębniają się z pośród malarstwa niemieckiego XVI w. Podówczas wciąż jeszcze mniemano, iż głównem zadaniem sztuki jest tworzenie wielkich malowideł, pouczających o zasadach katechizmu. Altdorfer zaś nie pracował dla kościołów. Uważa się za artystę, tworzącego wyłącznie dla miłośników sztuki i nie maluje tryptyków, lecz niewielkie obrazki, ile że malarstwo miniaturowe staje się od czasów Guttenberga. rozkoszą sfer wytwornych i zbytkiem arystokratycznym. Dlatego z taką lubością zatrzymujemy się przed jego obrazami po muzeach. Ponieważ tworzył dla ludzi o wykwintnym smaku, mógł tedy tak bardzo wyprzedzać swą epokę, iż niektóre z jego obrazków, czarującą swą świeżością, oraz kolorystycznym powabem przypominają dzieła sztuki z doby bieżącej.

Jeżeli zechcemy podzielić jego dzieła według zagadnień, które poruszał, to pierwszą grupę, będą tworzyły te, w których upodobanie do motywów architektonicznych kojarzy się z zamiłowaniem do pejzażu. Albowiem Altdorfer był nie tylko malarzem, lecz i budowniczym miasta Ratysbony, zachwycał się nowymi pomysłami architektonicznymi i ornamentacyjnymi, które przeszczepiano podówczas z Południa na ziemię niemiecką. Dlatego na obrazie, przedstawiającym Ucieczkę św. Rodziny do Egiptu, maluje wspaniałą

fontannę, która mogłaby zdobić godnie podwórzec jakiego zamku renesansowego. Dlatego jego Zuzanna bierze kąpiel w bliskości okazałego pałacu, który swym jaskrawym przepychem przewyższa najfantastyczniejsze projekty, jakie się podówczas krzewiły w mózgach architektów niemieckich.

Drugą grupę tworzą malowidła, na których roztaczają się rozległe widoki na rozpostarte w oddal równiny. Obrazek berliński, będący ilustracyą przysłowia: „Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe“ *), jest przykładem najwybitniejszym. Do renesansowego zamku wchodzi książęca para, a na rąbku powłóczystych jej płaszczów rozsiadła się rodzina żebracza. Na prawo od tego zamku zwiera się ciemna gęstwa liściastych drzew, a środkiem roztacza się widok na krainę falistą, na osady, rzeki i burgi. Altdorfer posługuje się tym samym fortelem, jakiego przed nim użył Piero della Francesca, a po nim Claude Lorrain. Wysuwając ciemne kulisy przednie, sprawia, iż oddal wydaje się świetlistszą i przestrzenniejszą.

Do grupy trzeciej należą obrazki, na których, idąc śladami Gerarda Davida, probuje odtworzyć różne zjawiska świetlne. Na Ukrzyżowaniu błękit zakrywają ciemne, dziwnie zabarwione obłoki. Posępne światło ma wyrażać smętną żałość, jaka nawiedza duszę w godzinie rozstania. Na Wniebowzięciu Ma-

*) Żebrak siedzi na ogonie sukni dworaka. (*Przyp. tł.*).

ryi Panny całe niebo pławi się w płomienistej purpurze, jak gdyby rozwierał się promienny przebytek szczęśliwości i krasy. Dzięki efektom świetlnym udaje mu się wywiązać artystycznie nawet z Bitwy Aleksandra W., tego najnudniejszego z zamówień, jakich kiedykolwiek się podjął. Inne obrazy batalistyczne, zamawiane podówczas u artystów bawarskich przez księcia Wilhelma IV, a znajdujące się obecnie w Pinakotece monachijskiej, są to po prostu kolorowane drzeworyty. Altdorfer jedyny rozpostarł na morzu, wzgórzach i pobojowisku jasne, jutrzenkowe blaski, grające różowo na blankach zamczyska. Inną połać pejzażu zalegają mroczne cienie. Zbroje, odzież i znaki chorągwiane skrzą się i migocą w słońcu. Dopiero w w. XVII inny Niemiec, mianowicie Adam Elsheimer, malował w podobny sposób pląsanie świateł.

Najpiękniejszymi atoli z jego obrazków są te, które wiodą w gęstwiny niemieckich borów. Dość wymienić jego nazwisko, by wywołać w wyobraźni głąb leśną, gdzie promienie słoneczne ślizgają się po pniach drzew, gdzie pustelnicy siadują przed swemi jaskiniami, a bożkowie leśni wypoczywają na zielonych mchach. Przed nim nikt nie malował uroczysk leśnych. Wszyscy zatrzymywali się u wejścia do lasu. Altdorfer pierwszy poszedł dalej, pogrążył się jak górnik w zielonym szybie. Poza nim zawarły się gałęzie, znikł błękit nieba. Promienie słoneczne przesiąkały przez zieleń liści, mech rozpostarł się na ziemi jak płaszcz aksamitny.

Temu rozmiłowaniu się w przyrodzie leśnej zawdzięczają szczególniejszy swój powab jego rysunki, drzeworyty i sztychy. Winiety dürerowskie do modlitewnika cesarza Maksymiliana są to pomysłowe arabeski, gdy tymczasem Altdorfer zespala drzewa, gałęzie i pnącze, chce urzec ciszą i samotnością leśną. W Pochodzie Tryumfalnym *) Maksymiliana sztychy jego, przedstawiające korowód jeńców, poznaje się po tem, iż tło tworzą niemieckie bory szpilkowe. Mimo przeróżnej treści jego sztychów, zawsze widnieje na nich niby monogram artysty, jakieś przepyszne, wyniosłe drzewo, świerk lub jodła. Gęste listowia i ciężko obwisające gałęzie jodeł, włókniste korzenie, lub na poły zeschłe powoje, po starym murze się pnące, więcej dlań mają uroku, niż tematy biblijne czy legendowe.

Na obrazkach tego rodzaju treść figuralna jest również rzeczą podrzędną. Rzuca się w oczy jeno pejzaż leśny, otaczający figury. Tu w zielonej niszy zagnieździła się rodzina satyrów. Tam dzika samotność leśna przywoływa św. Hieronima do opamiętania. Ówdzie św. Jerzy wjeżdża na koniu w bór bukowy i napotyka smoka. Nie widać nic prócz liści, niema nieba, niema nawet koron drzew. Po raz pierwszy spotykamy się w historyi sztuki z wnętrzem lasu takiem, jakie malował za naszych czasów Diaz. W końcu Altdorfer, chcąc snadź uwieńczyć pracę swego żywota,

---

*) Cykl sztychów, wyobrażający epizody z życia tego monarchy (*Przyp. tłóm.*).

maluje obraz, który przedstawia pejzaż, zupełnie pozbawiony „sztafażu.“ Najpierwszy ten niemiecki pejzaż znajduje się, podobnie jak św. Jerzy, w Pinakotece monachijskiej. Jest to zwyczajny wykrawek z przyrody, odtworzony z dokładnością portrecisty. Na nim zacierają się istotnie wszelkie granice czasu i ma się złudzenie, że to praca artysty nowoczesnego. Ciemny błękit wysklepia się nad zieloną drzew równianką. Jeziorko, wąska ścieżyna, wijąca się łąkami, błękitniejące wzgórze i kilka domów — oto treść obrazka. Wszystko, co w tym rodzaju wydała sztuka dawniejsza, zachowywało zawsze pozory łączności z malarstwem kościelnem. Ponieważ pierwsze nieśmiałe próby pejzażu pojawiają się na malowidłach ołtarzowych, więc i w czasach późniejszych, chcąc niejako usprawiedliwić jego istnienie, łączono go zawsze ze „sztafażem“ biblijnym. Jeszcze u Patinira przyroda stanowi jeno obramienie epizodu treści religijnej. Dürer stwarza wprawdzie samodzielne pejzaże akwarellowe, lecz nie odważa się przenieść ich na obrazy, nie śmie zerwać z tradycyą. Altdorfer śmie to uczynić. Dlatego jest poprzednikiem wielkich pejzażystów następnego stulecia.

AUGUSTIN HIRSCHVOGEL i HANS SEBALD LANTENSACK rytują swe ciekawe, zupełnie nowoczesne sztychy. MICHAEL OSTENDORFER z Ratysbony dąży do wywołania nastroju efektami świetlnymi. MELCHIOR FESELEN był, o ile można sądzić ze św. Jerzego, odszukanego w Galeryi Marcuard, jednym z najniepospolitszych ar-

tystów swej epoki. Albowiem z tego obrazu tchnie urok naiwnej zaściankowości, a zarazem baśni niemieckich ze zbioru braci Grimm'ów.

Nawet CRANACH może sobie rościć prawa do naszej pamięci jeno na podstawie swych dzieł pomniejszych. W jego portretach Lutra nie przejawia się zgoła zapalczywość reformatora, w jego wizerunkach Melanchtona zatraca się doszczętnie myśląca i subtelna dusza uczonego. Są to niezwykli ludzie, widziani przez pryzmat temperamentu filistra. Dogmatyczne jego malowidła kościelne, w których składa protestanckie wyznanie wiary, są oschłe i dydaktyczne. Wywołują wrażenie uczonych traktatów i różnią się niemniej od dzieł sztuki dawniejszej, jak rozsądne, racyonalistycznie trzeźwe kazanie protestanckie od poetycznego liryzmu Ewangelii, lub białe ściany kościoła reformowanego od tumu, w którym jaśnieją tysiące świec i falują tony organów. Najnieznośniejszym bywa wtedy, gdy chce grać rolę akademika i porywa się na figury naturalnej wielkości. Im większy format, tem przeraźliwsza pustka. Tu należą owe Judyty, popiersia kobiet w czerwonych kapeluszach rembrandtowskich, dzierżące miecz i uciętą głowę na blaszanej misie. Tu dalej zaliczyć trzeba postacie kobiece naturalnej wielkości ze złotymi łańcuchami na szyjach; gdy przy nich jest Amor, tytułuja się Venus, gdy sentymentalnie wbijają sobie w piersi sztylet, zową się Lukrecyą. Całość jest mdła, rysunek szablonowy, nastrój nieszczery.

Lecz właśnie w tej chwili, gdy chcemy rozstać się nazawsze z tym oschłym pedantem, z tym jałowym bazgraczem i starczym gadułą, odkrywamy nagle, że ten sam człowiek jest zarazem twórcą obrazków, co dzięki swej serdecznej rzewności i niewyszukanej prostocie należą do najmilszych dzieł sztuki niemieckiej. Takiemi są owe płowowłose, delikatne Madonny, co w obcych galeryach, pośród ognistych oczu romańskich, patrzą na widza szczerą źrenicą dobrodusznych Niemek i przywodzą na myśl ludowe piosenki niemieckie, śpiewane nieuczenie, lecz z ogromną serdecznością. Takiemi są jego opowieści o Zdroju Młodości, wyobrażające basen, napełniony wodą, do którego z jednej strony wchodzą stare koczkodany, by wyjść po drugiej jako przystojne dziewuchy. Takiemi są obrazki, przedstawiające Historyę Zuzanny, na których biblijna scena kąpieli, przerwana natarczywością lubieżnych starców, przemienia się z iście niemiecką pruderyą w niewinne mycie nóg. W tej małomieszczańskiej staroświecczyznie kryje się cząstka Niemiec z niedawno ubiegłych czasów. Zda się, jak gdyby szło się w słoneczny poranek niedzielny rozkwieconymi sadami i ciasnemi uliczkami starego miasteczka niemieckiego. w którem wyglądają z okien urodziwe dziewuchy, rozczesujące na poły sennie swe warkocze. Lub czyż można wyobrazić sobie coś bardziej uroczego od tych obrazków, wyobrażających rzekomo motywy antyczne, na których psocą rusałki i krasnoludki z germańskich bajek i germańskiej poezyi romantycznej? Tu

niema ani śladu filozoficznych medytacyj Dürera, który swe głębokie myśli przyobleka w szatę antyczną, tu jeszcze nie razi zimna, trzeźwa poprawność, co później owłada sztuką niemiecką. Cranach odtwarza stare legendy, jak baśnie z epoki rycerskiej. Ten jegomość w kapeluszu o szerokich kresach, z brodą kurfürsta saskiego, pojawiający się na jego obrazach jako satyr, to znów jako Parys lub Apollo, jest niewymownie komiczny. Dzieweczki jego o drobnych, jędrnych, nawpółrozwiniętych kształtach, w rajskim stroju Ewy, lecz za to w czerwonych rembrandtowskich kapeluszach i ze złotymi łańcuchami na szyi, są ogromnie wdzięczne. Raz jawią się jako psotne rusałki, cwałujące na grzbietach jeleni, to znów, jako nimfy, wypoczywające nad szemrzącą strugą, albo jako Venus, Minerwa i Juno, przedstawiające się jegomości z brodą saskiego kurfürsta—zawsze atoli owiewa je nastrój baśni niemieckiej, niezamąconej akademickim chłodem.

A tajemnicę tego nieopisanego uroku stanowi aromatyczny pejzaż leśny, otaczający figurki. Dzieła takie, jak Ucieczka do Egiptu, dyszą wonią żywiczną i poezyą wigilijną, w której Cranachowi nie dorównywał nawet Altdorfer. Altdorfer opiewał bory niemieckie, Cranach odkrył baśń ich i duszę. Chwilami zda się, jak gdyby chciał poprzemieniać grzyby w gnomy, sękate pnie drzew w Rübezahlów, mgłę w elfy. Tych przedmiotów nie wydała snadź przyroda według swego widzimisię. Podobnie jak owad całe swe istnienie, swój kształt i barwę zawdzięcza roślinie, na

której pasorzytuje, tak samo ludzie Cranacha zdają się zrastać z chaszczami, są zaklęci i urzeczeni przez dziwy leśne. Wokół sterczą garbate, odwieczne pnie drzewne, powykręcane nakształt kryształów ałunu. Rozpościerają aię gęste bluszcze, bulwiaste korzenie, mchy i paprocie. A wśród tej przyrody żyją ludzie, których grube palce są podobne do sękatych gałęzi, których skóra pęka się, jak kora na drzewie, których brody przypominają mchy i porosty, co to zwieszają się jesienią ze starych drzew. Otaczają ich zwierzęta leśne, jelenie, łanie, wiewiórki i rysie. Było to nieszczęściem Cranacha, że tak często musiał przebywać wśród uczonych i dworskich sfer Wittenberga, że pracował wbrew swemu temperamentowi. Na tych obrazkach pełnych prostoty jest on najbardziej niemieckim ze wszystkich Niemców. Wyobraźni naszej zwiduje się jako aptekarz, siedzący w swej oficynie pośród foliantów, oprawionych w skórę świńską, i warzący z wszelakich ziółek cudowne eliksiry. Istnieje bowiem pewien związek między jego sztuką a apteką. Dwaj aptekarze, znani w historyi sztuki, mianowicie on i Spitzweg, są też sobie bliscy jako artyści.

16. Alzacya i Szwabia.

MATTHIAS GRUENEWALD, którego „Nawrócenie św. Maurycego“ wisi w Monachium obok Lukrecyi Cranacha, ulega wpływom południowym. Wytworny znawca sztu-

ki, Sandrart, nie bez słuszności nazywa go niemieckim Correggiem. Wprawdzie nastrojem niezbyt przypomina malarza parmeńskiego. Okrutny jego naturalizm, jego rozkoszowanie się bólem i demoniczna fantastyka nie mają odpowiednika ani u Correggia, ani u żadnego innego malarza włoskiego. Ale co do kolorystyki zestawienie jest trafne. Stosunek Grünewalda do szkoły dürerowskiej jest podobny do stosunku Correggia względem szkoły rzymskiej. Różnica zaznacza się chociażby w tem, iż nie pozostawił drzeworytów ni miedziorytów. Wszyscy inni artyści niemieccy posługują się chętniej rylcem niż pendzlem, nadają swym obrazom charakter drzeworytu konturowego, nałożonego farbami. Grünewald myślał po malarsku, jeno wtedy czuł w sobie siłę, gdy wiązał w huczne akordy tony świetliste i gorejące. Zgoła nie zna konturów rysunkowych i struktury architektonicznej. Widnieją roztapiające się masy, magiczne światłocienie spowijają sceny bajecznym czarem. Lubo patos jego jest rdzennie niemiecki i o wiele śmielszy od romańskiego,—to jednak odczuwaniem przypomina Correggia. Jego Madonna kolmarska, wyrazem marzycielskiej błogości i zmysłowego powabu zbliża się niemal do dzieł sztuki górno-italskiej.

Sandrart nie przeczuwał, iż nazywając go niemieckim Correggiem, określa trafnie genealogię artystyczną Grünewalda. Twórczość Correggia i Grünewalda poczyna się z jednego i tego samego źródła. Leonardo jest ich ojcem duchowym. Wprawdzie nie wiemy, czy był we Włoszech. Lecz i w na-

szych czasach nie każda podróż młodego artysty bywa zaraz notowana przez reporterów. Grünewald stosował zawsze na swych obrazach heraldyczną gotykę późniejszą, a nie starożytne ornamenty, kolumny i pilastry, czego nie byłby czynił, gdyby był znał Południe. Snadź we Włoszech nie podobała się mu architektura, lecz coś innego. Dürera, podczas pobytu we Włoszech, zajmowały zagadnienia eurytmii, nagości i rysunku. I na Grünewalda wywarła wrażenie — jak o tem świadczy jego św. Maurycy monachijski — monumentalna prostota sztuki włoskiej, potęga i strzelistość postaci, oraz falistość szat. Lecz jeszcze więcej pociągało go coś innego: z podziwem patrzał na barwisty świat cudów, na świat czarów nastrojowych, który rozwarł Leonardo. Od Leonarda pochodzą efekty świetlne na jego obrazach. Leonardowi zawdzięcza uśmiech, igrający na ustach jego Madonny, oraz miękko sfalowane włosy, opływające jej lica. Madonna w Grocie Skalnej jest starszą siostrzycą Madonny z Kolmaru. Nawet pejzaże są różne od spotykanych zwykle w Niemczech. Nigdy nie maluje jak Altdorfer lub Cranach zielonych, świeżych liści niemieckich borów. Lubuje się w roślinności zmysłowej, soczystej, przypominającej florę południową. Wszystkie rośliny odznaczają się bujnością i przepychem barw, zdają się dławić nadmierną obfitością soków żywotnych. Drzewa sprawiają wrażenie, iż wzrost ich przyspieszyło podzwrotnikowe gorąco. Soczyste pnącze pasorzytnicze przerzucają się z jednego pnia na drugi; gir-

landy powojów przeplatają i owijają gałęzie. Gorejące czerwienią róże wybłyskują z ciemnego listowia. To dziwne, że nawet za *fundatora* głównego dzieła Grünewalda uważany bywa Włoch, Guido Guersi; a co jeszcze dziwniejsze, że wpływy Leonarda przejawiają się już u dawniejszych artystów moguckich, u Twórcy Gabinetu Amsterdamskiego.

Głównem dziełem Grünewalda jest słynny Ołtarz Isenheimski, znajdujący się w Muzeum kolmarskiem. Ze względu na właściwości duchowe i malarskie jest to najosobliwszy przejaw sztuki niemieckiej z XVI w. Sentymentu Cranacha lub Altdorfera niema u niego wcale. Zupełnie nie zna niemieckiej *Gemütlichkeit*. Za to przebiega całą skalę wrażeń od rozemdlonej zmysłowości do okrutnego tragizmu, od błogiego zachwytu do posępnego upiornego satanizmu. Na obrazie, przedstawiającym Kuszenie św. Antoniego, rozpętał się istny sabat czarownic. Z przepaści i rozpadlin skalnych wypełzają plugawe potwory; nie są to ułaskawione dyabełki Schongauera, lecz zjawy dzikie i demoniczne. Potem następuje zmiana sceny i otwiera się niebo. Anioły zlatują na ziemię. Z pejzażu, jak na czarodziejskie zaklęcie, wyrasta złota świątynia, uwita z bujnych pnączów, winogradu i kwiecia. Oto zjawiają się cheruby, co graniem i śpiewaniem wielbią Dziewicę Maryę... I znów uchylają się drzwiczki ołtarza, a z poza nich bucha przeraźliwie dziki krzyk rozpaczy. Zbawiciel dokonał żywota. Poprzeczna belka krzyża ugina się pod brzemieniem sinych zwłok. Jeszcze krwawią się ra-

ny, zadane biczami. Nogi obrzękły, palce u rąk i nóg powyginały się kurczowo. Oblicze, udręczone niewysłowioną męką, zwisa ciężko na ramię. Z ust Magdaleny wydziera się krzyk. Marya pada bez zmysłów na ziemię. Na obrazie, przedstawiającym Zmartwychwstanie, Grünewald zabłysnął wspaniale jako malarz światła. Rozstąpiły się obłoki, rozwarły się ciemne, ugwiaździone niebiosa. Ziemię przysłaniają nocne cienie, lecz Zbawiciela owiewają blaski na podobieństwo migotliwej mgły. Postać jego wyzuła się z cielesności i wygląda jak widziadło. Zda się, że to jeno zgęszczone światło, co może nagle rozpłynąć się w mrokach. To coś więcej niż efekt kolorystyczny, to nowy sposób myślenia. Albowiem Grünewald linijnemu stylowi innych artystów przeciwstawia styl wyłącznie malowniczy, walkę światła z ciemnością. Roztacza się osobliwsza perspektywa. Sandrart pisze, że malarz Filip Uffenbach, uczeń ucznia Grünewalda, Hansa Grimmera, niejednokrotnie opowiadał w Frankfurcie o tym dziwnym artyście, który „pędził w Moguncyi nader melancholijny żywot“. Ten Uffenbach był nauczycielem Adama Elsheimera, a pod wpływem lElsheimera pozostawał Pieter Lastmann, nauczyciel Rembrandta. W ten sposób poprzez stulecia podają sobie dłonie dwaj najwięksi fantaści Północy.

Na sztukę niemiecką nie wywarł Grünewald bezpośredniego wpływu. Bowiem twórczość HANSA BALDUNG'A niezbyt się zgadza ze stylem tego artysty. To prawda, że marzycielskość i barwistość Grünewalda od-

działała nań nader dodatnio, gdy w r. 1512, zapoznał się z Ołtarzem Isenheimskim. Gdybyśmy nie wiedzieli nic o Grünewaldzie, to ołtarz z katedry fryburskiej należałoby uważać za największe dzieło kolorystyki z XVI w. Jarzące się światło, oraz podzwrotnikowy pejzaż z bujnemi palmami, na których bujają się aniołowie, przypomina obraz Grünewalda. Jeno niema instynktownej żywiołowości tego mistrza. Kolorystyka uległa w walce z dokładnością rysunku.

Z obrazów późniejszych, które tworzył w Strassburgu, umysłowości naszej najwięcej odpowiadają alegorye i wyobrażenia śmierci. Baldung miał, jak się okazuje, subtelne poczucie zmysłowego uroku bujnych ciał kobiecych. Na obrazie, znajdującym się w Norymberdze, zespala kobiety, muzykę i koty. Lecz niemniej dziwną jest demoniczność niektórych jego dzieł. Rozkósznica z wijącym się u jej stóp wężem, przywodzi na myśl „Grzech" Stucka. Alegorye z Muzeum bazylejskiego, na których Śmierć rzuca się, jak wilkołak, na młode kobiety i przyciska do ich kraśnych ust swe obnażone szczęki, przypominają Ropsa.

Czem dla Grünewalda był Leonardo, tem dla artystów szwabskich stał się Giovanni Bellini. Obcą im jest pełna myślowej głębi fantastyka niemiecka, naiwność i dzika namiętność. Lubują się, w nastrojach giętkich, wdzięcznych i pieściwych, w melodyjnej potoczystości linij, w przyciszonych tonach barw. Skarbiec form włoskiego Renesansu rozwarł się im wcześniej, niż malarzom frankońskim

i bawarskim. Robią sobie igraszkę z tych ornamentów, podobnie jak o jeden wiek wcześniej, zabawiali się Włosi ornamentyką starożytną. Widnieją wspaniałe sale o stropach, wspartych na kolumnach korynckich, olbrzymie nawy kościelne, renesansowe studnie i złociste trony. Na tle tej okazałej architektury rozgrywają się, podobnie jak na obrazach weneckich, sceny o przebiegu spokojnym i łagodnym.

W Ulmie MARTIN SCHAFFNER pierwszy wszedł na te tory. Zamiast namaszczonego tonu pastorskiego, któremu ongi hołdował jego ziomek, Zeitblom, panuje u niego świecka lekkość. Unika cierpkości i chropowatości. Wszystko cechuje potoczystość i elegancya. Dziełem jego głównem są drzwiczki od organów z kościoła w Wettenhausen, znajdujące się obecnie w Pinakotece monachijskiej. Bogaty ornament gotycki, utkany z liści, łączy się na nich z renesansowymi amorkami i delfinami. Dźwigają się kolumny z pstrego marmuru o złocistych głowicach. Układ szat jest swobodny i lekki. Najświętsza Panna nie umiera na łożu, jak na dawniejszych obrazach niemieckich. Pada bez ducha we wspaniałej nawie kościelnej, w pośród orszaku Apostołów. Bowiem Schaffner ulega już wpływom Cinquecenta, dla którego wszelka rodzajowość, wszystko, co trąci domem, było czemś gminnem.

Augsburg pod owe czasy był małym Paryżem; wrzał życiem wielkomiejskiem, nie zamykał się, jak Norymberga, zasklepiona w starych tradycyach frankońskich. Jeszcze

dziś, mimo niwelującego prądu epoki, zaznacza się odmienność tych miast. W Norymberdze gotyckie tumy i wąskie zaułki. W Augsburgu szerokie ulice, okazałe pałace renesansowe i studnie z posągami. Zwłaszcza studnia Augusta jest godłem miasta, a zarazem chlubnym dowodem jego pochodzenia od rzymskiej kolonii Augusta Vindelicorum. Lecz Augsburg szczycił się nie tylko swem prastarem istnieniem. Wskutek stosunków handlowych z Wenecyą stał się włoską osadą na ziemi niemieckiej. Wenecya była akademią kupców augsburskich. Tam kształcili się wszyscy Fuggerowie.

Malarze są również Wenecyaninami północnymi. Jedynie dzieła ULRICHA APTA, mianowicie Ukrzyżowanie augsburskie, Ołtarz Uniwersytecki, znajdujący się w Monachium, oraz Opłakiwanie Śmierci Chrystusowej, przypominają sztukę północną, zwłaszcza niderlandzką. HANS BURGKMAIR, wyszedł wprawdzie ze szkoły Schongauera. Lecz, że go łączyły stosunki z Wenecyą, widać z tego, iż w r. 1501 przyjmuje do siebie na naukę Wenecyanina, Kaspara Straffo, a na jego sztychu, wyobrażającym „Śmierć dławiącą“, widnieje jako tło kanał z gondolami. Szczególniejszych subtelności psychicznych dopatrzyć się u niego nie można. Jego drzeworyty, jak Męka Pańska lub Apokalipsa, wywołują jeno wrażenie wyrobów sztuki stosowanej. Poprzestaje na tem, iż cudze pomysły oprawia w ładniutkie ramki. Niepodobna atoli zaprzeczyć, iż jego rysunki, robione dla cesarza Maksymiliana, cechuje lekkość

i elegancya, że są cennymi przyczynkami do znajomości strojów i uzbrojeń ówczesnych. To poczucie wykwintu kształtów i barw znamionuje też jego obrazy. Architektura renesansowa, sklepiąca się ogromnie i przestronnie ponad figurami, jest wenecka i weneckim jest sposób ustawiania tronu Maryi Panny pośród pejzażu. Regularny owal głów jego Madonn, oraz sploty, okalające oblicza, noszą również piętno południowe. Przez kapryśne, ukośne ustawienie ust chciałby nadać im wyraz, przypominający Bellini'ego, chciałby wywołać marzycielską żałość, właściwą dziełom górno-italskim. Nawet sposób odczuwania przyrody jest u niego wenecki. Zawsze bowiem maluje przyrodę południową, szczególniej złote pomarańcze, jarzące się pośród ciemnych liści—a nigdy niemiecką; nigdy nie uwydatnia rysunkiem szczegółów, gdyż woli mgławienie się światła, w którem kontury pojedyńcze zlewają się w masy dekoratywne.

GUMPOLT GILTLINGER jest nieco ociężalszy. Jego Pokłon Trzech Króli stanowi dalszą odmianę tego stylu. A CHRISTOPH AMBERGER jest już całkiem Wenecyaninem. Grający aniołowie, miękkie, pełne kształty jego jasnowłosych białogłów, wspaniałe kolumnady, świetlistość barw — jednem słowem wszystko wywołuje wrażenie, iż dzieła jego powstały nad Lagunami, a nie nad Lechem. W Galeryi berlińskiej znajdują się jego najlepsze portrety, cesarza Karola V i Sebastyana Münstera. Kojarzy się na nich rodzima bystrość obserwacyi z swobodną wytworno-

ścią i harmonijnem poczuciem barw, właściwem Wenecyanom. Podobnym dziełom zawdzięcza swą rozgłośną sławę ostatni Augsburczyk, Hans Holbein Młodszy.

17. Holbein.

Dürer i Holbein słyną jako najwięksi artyści niemieccy XVI wieku. Trzeba ich przeto zestawić, nie poto, by wedle utartego schematu oznaczyć, który z nich większy, lecz, że takie porównania są cennymi środkami charakterystyki.

Przedewszystkiem widzimy, jaka zmiana dokonała się w sztuce od czasu wystąpienia Dürera. Dürer rozpoczął jako uczeń Wohlgemutha dziełami po gotycku kanciastemi i mozolnie zdobywał eurytmię, oraz prostotę. Holbein od początku hołduje renesansowi, do którego skłaniał się już jego ojciec w Ołtarzu św. Sebastyana. Do różnicy czasu przyłącza się różnica środowiska. Po jednej stronie wyboiste zaułki Norymbergi, po drugiej wielkomiejski, wytworny Augsburg, który swym artystom nadaje także cechę światowości i ogłady. Poza tem ludzie wręcz odmienni, obaj Niemcy, a przecież antypodzi.

Dürer w istocie rzeczy był uczonym. Działalność swą zakończył dziełami teoretyczno-naukowemi. Holbeina teorya sztuki wcale nie obchodzi. Co więcej, nie brał wogóle pióra do ręki. Dürer, wyjeżdżając z Norymbergi, rozpoczyna spisywać dziennik, lub wysyła długie listy do rodziny i przyjaciół.

Po Holbeinie niema wcale listów, pisywanych z zagranicy do swoich. Przejawia się w tem nie tylko niechęć do pisania, lecz i chłód serca. A gdy stoimy w Bazylei przed jego słynnem dziełem, malowanem na odjezdnem w r. 1529, doznajemy podobnego wrażenia. Kobieta, widniejąca w siedzącej postawie na tym obrazie, jest to ta sama istota, której przed 10-ciu laty poprzysiągł wierność. Lecz teraz się postarzała i stała się dlań ciężarem. Ona—małomiasteczkowa matrona, wyglądająca jak chłopka, on — 35-letni, przystojny mężczyzna, gotujący się do zdobycia świata! „Was schert mich Weib, was schert mich Kind, ich trage nach höherem Verlangen. Lass sie betteln gehen, wenn sie hungrig sind“ *), oto jedyna myśl, która towarzyszyła mu przy tej pracy.

Dürer nie byłby nigdy opuścił swej żony. Nawet, gdy wyjeżdża do Niderlandów, zabiera ją ze sobą. Tę samą tkliwość żywi względem miasta rodzinnego. Wprawdzie cieszy go to, gdy w Wenecyi odwiedza go Bellini, lub gdy artyści antwerpijscy urządzają korowód z pochodniami na jego cześć, lecz nic go nie może skłonić do opuszczenia Norymbergi. Holbein jest to człek bez ojczyzny, kosmopolita, obcujący chętnie z międzynarodowym światkiem uczonych bazylejskich. A z pośród tych humanistów, jeden zwłaszcza jest mu pokrewny duchem: Erazm z Rotterdamu. Gdyby można Dürera wskrzesić

*) Z wiersza Heinego. (*Przyp. tłóm.*).

i zapytać, kogo czcił najwięcej ze swych rówieśnych, niewątpliwie odrzekłby: Lutra. O Lutra drży i lęka się. Pisma Lutra czyta z biciem serca. W życiu Holbeina rolę gra jeno Wolter XVI w., sceptyczny i ironiczny Erasmus.

Z niejaką słusznością możnaby Dürera nazwać Lutrem, a Holbeina Erazmem sztuki niemieckiej. Bowiem na jego portrecie własnym przejawia się również rys szyderstwa i krytycyzmu. Dürer na obrazie monachijskim wygląda jak jasnowidz, nieruchomem spojrzeniem przenika inny świat. W porównaniu z jego namaszczeniem wizerunek Holbeina razi pospolitością i świeckością. Nie spogląda *au-delà*, rozpatruje się za to jasnobłękitnemi oczyma bystro i roztropnie po świecie. Lecz z tej twarzy wyziera zarazem, jak gdyby chłód i bezlitośna nieczułość. To człowiek, którego ojciec umarł w nędzy, którego brata pochłonął wir życia. Okazywał im ten sam chłód i obojętność, co i wszystkim innym.

Inną cechę jego indywidualności oświetla dokument z r. 1517, zapozywający go przed sądy bazylejskie z powodu bójki nocnej z czeladnikami złotniczymi. Snadź był bardzo podobny do ówczesnych artystów szwajcarskich, słynnych hultajów i narwańców. Zwłaszcza URS GRAF, dziki rozpustnik i pędziwiatr, jest typowym przedstawicielem epoki. Wałęsa się z markietankami po kraju, zostaje lancknechtem, walczy w morderczej bitwie pod Marignano, staje przed sądem pod zarzutem rozwiozłego życia, a także, iż „pu-

blicznie i bezwstydnie hultai się z ulicznicami“ i musi poprzysiądz, iż „odtąd swej prawowitej żony nie będzie kopał, bił, smagał, ni szczypał“. W Holbeinie także kryła się dusza lancknechta. Nie jest to dziełem przypadku, że z taką lubością rysuje bójki chłopów i lancknechtów, że maluje pierwszy w sztuce niemieckiej wizerunek kurtyzany, że zapisuje swe mienie dzieciom nieślubnym z krzywdą swej rodziny, pozostałej w Bazylei.

Powyższa analiza jego natury jest zarazem analizą jego dzieł. Dürer—to myśliciel, więc w jego dziełach przejawia się przedewszystkiem potęga myśli. Lubuje się poezyą i baśnią, zasadniczem znamieniem jego indywidualności jest zaduma, zagłębiająca się w tajne, nierozwikłane zagadki bytu. Holbein nie zna sztuki głębokiej. Unika wszystkiego, co ma styczność z symbolem i pracą myśli. Dobroć i tkliwość Dürera jest również dlań obca. Patrząc na dürerowskiego św. Hieronima, zda się, że to on sam w swej zacisznej izbie przy *Thiergärtnerthor,* że siedzi przy pracy i cieszy się promieniami słonecznymi, igrającymi na podłodze i sprzętach. W Żywocie Maryi Panny zachwyca ogromne poczucie szczęścia rodzinnego, przemawiające z biblijną prostotą z dzieł człowieka, któremu Opatrzność odmówiła dzieci. Jego pejzaże przywodzą na myśl wędrówki, które odbywał pieszo z kijem w ręku. Niczego podobnego nie znajdujemy u Holbeina. Ponieważ sam jest bezdomnym włóczęgą, więc nie rozumie zgoła miłości ojczyzny. Lu-

bo ma potomstwo, nie wyobraża sobie dziecka inaczej, jak włoskie *putto*. Jego pejzaże—aczkolwiek maluje je nader rzadko—przypominają wyroby sztuki stosowanej, wyglądają, jak gdyby były cyzelowane ze srebra, a nie wzięte z rzeczywistości. Na jego obrazach niema wcale zacisznych ustroni, tajemniczych samotni, zniewalających do zadumy i marzeń.

Dürer rozpoczyna swą działalność od Apokalipsy, Holbein od winiet tytułowych na okładkach książek. Dürer nawet w ornamentach tego rodzaju jest przedewszystkiem marzycielem, Holbein celuje natomiast jasnością i lekką elegancyą. Okrom ozdób książkowych, ima się także sztuki stosowanej. Pomysły Dürera z tego zakresu są to poematy dramatyczne, nie nadające się do wystawienia, gdyż nawet w te drobiazgi wkłada tyle myśli, iż żaden rękodzielnik artystyczny nie może ich wykonać. U Holbeina wszystko jest oryginalne, kapryśne i swobodne, lecz zarazem tak proste, że daje się urzeczywistnić w praktyce. Przechodząc od ozdób ornamentacyjnych do rysunków figuralnych, napotykamy przedewszystkiem jego kartony do witraży. Obok świętych, Madonn i aniołów jawią się przepyszne figury lancknechtów w malowniczych strojach. Szkicuje też owe rysunki strojów kobiecych, które przed 30-tu laty przypomnieli znów światu Makart i Fritz August Kaulbach. Potem przedzierżga się naraz w piewcę Messyady. Lecz właśnie w tem dziele przejawia się wyraźnie różnica, zachodząca między nim a Dürerem. Dürer

w swym cyklu Męki Pańskiej, stworzył głęboką epopeę religijną, głoszącą ludowi żywot i chwałę męczeńską Zbawiciela. Holbein tworzy kartony do witraży, nie dba o nastrojowość tematu, ale o to, czy sylwety figur będą odpowiadały obramieniu pod względem dekoracyjnym. To samo możnaby powiedzieć o drzeworytach. Dürer nigdy nie ilustrował, kierował się własną myślą i jeno to kreślił, co wydzierało się gwałtem z najgłębszych tajni jego duszy. Ilustracye Holbeina do Biblii byłyby prawdopodobnie nigdy nie powstały, gdyby Luter nie był podówczas dokończył swego przekładu Pisma Świętego. Ima się opracowania Apokalipsy i ujmuje w przejrzyste, wytworne kształty nawet te rzeczy, które dla Dürera kryły najciemniejsze tajemnice duszy ludzkiej. Z tą samą bezstronnością, co Biblię Lutra, ilustruje Vulgatę. Co więcej, Stary Testament, z którym go nie wiąże żadna nić serdeczna, pozostawia jeszcze więcej swobody jego świeckiemu gawędziarstwu. Nawet w swym Tańcu Szkieletów jest wesołym hulaką, co zgoła nie drży przed dyabłem i piekłem. Na dziele tejże treści Rethel'a wichrzy się mrok obłędu, Klinger jest głęboki i demoniczny. Śmierć Holbeina wcale nie jest wielką, światowładną potęgą. To dziki lancknecht, co, jak Urs Graf, lubi sławetnych mieszczuchów kopać, bić, smagać i szczypać.

Gdy się ima pendzla, jest także *ouvrier'em* o sprawnej i wyćwiczonej ręce. Zda się, jak gdyby wskrzesła zręczność rękodzielnicza, którą celowali kamieniarze staro-nie-

mieccy. Wchodzi na rusztowania i maluje fasady, które po dziś dzień cieszą się powodzeniem w Tyrolu i południowych Niemczech. Maluje freski w ratuszu bazylejskim i osięga nastrój monumentalny dzięki prostocie i dekoratywności swego stylu. Na obrazach jest również wolny od wszelkiego marzycielstwa. Jest istnem ucieleśnieniem realizmu, nie uczyni pociągnięcia pendzlem, zanim nie spojrzy na modela, nie uznaje wyobraźni, ufa jeno swemu bystremu przenikliwemu oku.

Zaraz pierwsze z rzędu dzieło jego znamienitsze—mianowicie Chrystus z Muzeum bazylejskiego—zowie się tak jeno *pro forma*. W rzeczywistości jest to kapitalnie namalowany akt ludzki. W innych dziełach rzeczą najważniejszą jest kostyum. Jego święte są to piękne kobiety we wspaniałych strojach, nie zakrywających biustów. W czasach późniejszych wywołują one pośród reformatorów zgorszenie, nie mniejsze od tego, jakie ogarniało Savonarolę na widok dzieł Ghirlandaja. Na Madonnie solurskiej sportretował swą żonę, młodą jeszcze pod on czas Elżbietę Schmidt, i swego pierworodnego synka. Po bokach, podobnie jak na dziełach górno-italskich, honorową straż dzierżą rycerz i mnich. Na Madonnie, namalowanej dla burmistrza Meyera, prostota tego rodzaju była niemożliwa. Trzeba było dokoła Maryi Panny skupić całą rodzinę, złożoną z ojca, z jego małżonki pierwszej i drugiej, oraz trojga dzieci. Tem świetniej mógł Holbein zabłysnąć jako portrecista. Rzecz prosta, że ani myślał owiać tego dzieła tchnieniem niebiańskiej tęsknoty

i lirycznej tkliwości. Właśnie Madonna meyerowska świadczy o wręcz odmiennem uzdolnieniu artysty. Klasycyzm Holbeina przejawia się przedewszystkiem na jego portretach.

Atoli i w tej dziedzinie nie może się otrząsnąć z chłodu, który stanowi zasadnicze znamię jego osobowości. Ten umysł trzeźwy i rozsądny nie wiedział, co to sentymentalne popędy. Gdy, nikomu nieznany, przybył do Anglii, zaopiekował się nim kanclerz królewski, Tomasz Morus. Przez cały rok mieszkał w domu Morusa. Przez niego został wprowadzony na dwór królewski. A jednak w rok potem służy temu samemu Henrykowi, który jego dobrodzieja, Morusa, skazał na ścięcie. Jest świadkiem rzezi, dokonywanych przez Henryka, patrzy na pląsy Śmierci, o wiele okropniejsze od tych, które ongi narysował. Na jego portretach jawią się kolejno najdumniejsze, najszlachetniejsze postacie, jakie znała epoka Henryka VIII: statyści, książęta kościoła, młodzież i piękne kobiety, nad któremi, gdy mu pozowały do portretów, wisiał już damoklesowy miecz nieszczęsnej doli. Na wizerunkach Holbeina tragizm ten wcale się nie przejawia. Temperament, oraz właściwości duchowe modelów są dlań zupełnie obojętne. Nie lgnie sercem do tych cudzoziemców, uważa się jeno za *camera obscura*, podróżuje z polecenia królewskiego z Burgundyi do Brukseli, z Brukseli do Cleve, maluje Krystynę duńską tak samo rzeczowo, jak Jane Seymour, a Annę, księżniczkę klewijską tak samo rzeczowo, jak Krystynę. Niemal możnaby rzec, że sam Holbein ma

w sobie coś z Henryka VIII. Innych artystów niemieckich, jak Dürera, lub Grünewalda, trudno sobie wyobrazić na tle ówczesnej Anglii. Cóżby poczęli ci marzyciele wśród tych ludzi praktycznych i pozytywnych, kierowanych jeno krewkim, wyzutym ze wszelkich ideałów egoizmem? Za to Holbein był w swym żywiole. Gdy został malarzem nadwornym Henryka VIII, zbliżyły się dwie, pokrewne sobie dusze. Węzłem, który go łączy z królem, jest wspólny obu bezlitośny chłód. Oziębłości nastroju dopełnia barwa. Wprawdzie Holbein stosuje niekiedy ciepłą czerwień, ale pomimo tego, barwy zimne są o wiele znamienniejsze. Zwłaszcza błękit i czerń, zieleń i szarość zlewają się w chłodne, srebrne harmonie, wielce wytworne, lecz niemniej lodowate.

Lecz ta niesłychana rzeczowość jest zarazem jego wielkością. Przyjrzyjmy się po kolei portrecistom wszystkich epok. Każdy jest mniej lub więcej jednostronny, pewne typy głów maluje wybornie, wobec innych jest za to bezradny. Jan van Eyck lubuje się w uderzającej brzydocie, w dziwacznych nosach, pomarszczonych rękach i pobróżdżonych twarzach. Dürer, twórca Czterech Apostołów, staje u szczytu, gdy portretuje głowy myślicieli. Van Dyck, następca Holbeina, jest bezsilny wobec szorstkich typów męskich i jeno wtedy znajduje się w swym żywiole, gdy maluje urocze białogłowy i lalkowatą młodzież. Holbein odtwarza przyrodę z dokładnością objektywu; jest równie wielkim, gdy

maluje urzędową minę Gwizyusza lub brutalną twarz króla; ogorzałego wilka morskiego, klnącego, co się wlezie, lub wytwornego posła Morettę; subtelną gracyę Krystyny duńskiej, albo filisterstwo gąski takiej, jak Anna Klewijska. A gdy uprzytomnimy sobie późniejsze koleje malarstwa nadwornego, ogarnia nas podziw nie tylko dla wszechstronności, lecz i dla *charakteru* malarza. Imponuje ta uparta duma plebejusza, który nie chce się zniżyć do pochlebstwa nawet przed tronem królewskim.

Niemal więcej jeszcze, niż obrazy Holbeina, podobają się nam jego rysunki. Bowiem człowiek współczesny przywykł cenić najwyżej artyzm, przejawiający się śmiało i bezpośrednio. Pierwszy szkic, rzucony z rozmachem i zdradzający wszystkie cechy indywidualności malarza, jest nam milszy od obrazu wykończonego, na którym już zatarły się ślady procesu twórczego. Z tego punktu widzenia rysunki Holbeina, a zwłaszcza szkice z Galeryi windsorskiej, stanowią najistotniejszą część jego spuścizny. On pierwszy wyrobił sobie styl stenogramowy, któremu pod względem prostoty niema równego w XVI stuleciu. Im prostszy środek, tem przedziwniejszy efekt. Jedno pociągnięcie ołówka wystarcza mu do utrwalenia charakteru twarzy, do wywołania wrażenia cielesności. Gdyby nie był nic więcej stworzył okrom tych pośpiesznych, lecz znakomitych szkiców, to dzięki im byłby już jednym z najlepszych rysowników, jakich zna historya sztuki.

Umarł w Londynie w r. 1543. Wraz z nim pogrzebano sztukę staroniemiecką. Już to samo, że musiał opuścić ojczyznę i szukać w cudzych krajach lepszej doli, było oznaką, że artystyczna twórczość niemiecka chyli się ku końcowi. Wpośród zamętu walk religijnych i politycznych sztuka musiała umilknąć. Nieliczne dzieła późniejsze zawdzięczały Niemcy cudzoziemcom. Zamiast sztuki niemieckiej istniała jeno sztuka włoska na gruncie niemieckim.

Spis artystów.

Prof. Ryszard Muther.

Historya Malarstwa

III

Cinquecento

PRZEŁOŻYŁ

Stanisław Wyrzykowski

WARSZAWA
Nakładem JANA FISZERA

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 11-го Марта 1903 года.

Druk Alfreda Zonera, Warszawa, Chmielna 26.

Treść tomu 3-go.

I. Tryumf zmysłowości we Włoszech.

II. Majestatyczność i tytaniczność.

III. Zjednoczenie stylów.

IV. Wenecya i Hiszpania w walce przeciw Rzymowi.

I. Tryumf zmysłowości we Włoszech.

1. Wpływ Leonarda.

Chcąc jednem zdaniem określić zmianę, jaka na początku XVI wieku dokonała się w sztuce włoskiej, możnaby powiedzieć, że jest to reakcya przeciw prądowi, wszczętemu przez Savonarolę. Po okresie spirytualizmu tryumfują zmysły. Gdy tworzył Botticelli, kazania Savonaroli zamieniły Włochy w jedną świątynię. Zewsząd napływały tłumy, aby słuchać słów, wzywających do zaparcia się, malujących rozkosze raju. „Wypędzenie występku“, które staje się wtedy ulubionym tematem obrazów, nie jest alegoryą, z epoką nie związaną. W ten sposób składano hołd Savonaroli, który wyświecił występek z Italii.

Lecz ogień stosu, wzniesionego na Piazza della Signoria, pochłonął nieznośnego warchoła, a z popiołów odrodziło się jak Feniks to, co on zwalczał: zmysłowość i filozofia użycia. Wprawdzie i w tej epoce nurtują dążenia religijne. Luter przybił w Witenberdze swe tezy, a echo uderzeń jego młota

oparło się aż o grody włoskie. Lecz było to echo niezbyt głośne i wkrótce ucichło. Włochy nie miały powodu troszczyć się tem, co się działo zagranicą. Po pokoleniu, co ulegało Savonaroli, przyszła generacya nowa, świecka, która zapragnęła wchłonąć w siebie wszystkie rozkosze życia. Ziemia stała się rajem, a największym urokiem tego raju był grzech pierworodny. Nastrój epoki charakteryzują znakomicie takie szczegóły, jak: że jeden z dostojników, należących do orszaku Leona X, kazał swą łaźnię przyozdobić freskami, których wyłącznym tematem były miłostki bogów starożytnych, lub, iż inny powiadał, że na dworze papieskim na niczem nie zbywa prócz pięknych kobiet. Działo się to w Rzymie, a cóż dopiero gdzieindziej. Liczba kurtyzan weneckich wynosi 11.000. W Parmie pośród niższego duchowieństwa rozgrywały się sceny, jak gdyby żywcem wzięte z boccacciowskiego Dekamerona. Zmysłowy poganizm, który kwitł ongi w Atenach i Aleksandryi, zawładnął znów światem.

Sztuka jest poniekąd kroniką swej epoki. Duch epoki, która nastąpiła po czasach Savonaroli, streszcza się w słowach: Sztuka pod znakiem zmysłowości. A sięgnąwszy w przeszłość, spostrzega się, iż początek dał jej *Leonardo*. W subtelności psychologicznej jest on wprawdzie pokrewny Botticelli'emu, Bellini'emu i Perugino'wi, lecz dusza, którą ożywia swe postacie kobiece, jest inna. Wymienieni artyści mimo różnic indywidualnych hołdowali religijnej zasadzie wyrzeczenia się świata. Oczy ich czystych, białolicych, bladych niewiast

nie marzą o rozkoszach doczesnych, lecz z melancholijną zadumą, w przeczuciu zbliżającej się niedoli, błądzą w przestworzach nadziemskich. Przez tę rezygnacyę, przez to zupełne wyrzeczenie się wszelkich rozkoszy ziemskich są one personifikacyą etycznej treści, oraz najistotniejszego przykazania chrystyanizmu. W dziełach Leonarda niema zgoła nastroju kościelnego. Nic nie przypomina tumów, w których dym kadzideł wzlata ku niebu. Przedstawia kobiety o rozbudzonych zmysłach. Usta ich drgają, jak gdyby od hamowanej namiętności. Ów wilgotny połysk, który Grecy przypisywali bogini miłości, błyszczy w ich oczach.

A ciało wyłamuje się także z pod przewagi duszy. Artyści dawniejsi rozumowali z Milet'em: „Malując matkę, powinienem pamiętać, iż piękność jej skupia się jeno we wzroku, jakim spogląda na swe dziecię“. Ziemska gracya Leonarda nie może ograniczyć się wyłącznie do głowy, gdyż wdzięk nierozdzielny jest od ciała. Dlatego w cienkie tkaniny spowija urodziwe kształty. W poszukiwaniu zmysłowej piękności kojarzy powaby płci obu.

Niemniej różni się od artystów z epoki Savonaroli w wyborze tematów. Ci malowali Ukrzyżowanie Zbawiciela, Złożenie do Grobu, oraz Opłakiwanie Zwłok Jego z posępnym patosem, przypominającym piorunowe wieszczenia proroków. Od Leonarda da Vinci, od tego w stal zakowanego efeba, który z takim spokojem kroczy przed siebie na obrazie Verrocchia, przedstawiającym Tobiasza, od-

biły się fale prądów religijnych. Niema u niego ani cienia smutku. Nawet jego Wieczerza Pańska nie przedstawią rzewnej chwili rozłąki, lecz jest po mistrzowsku obmyślanym, wielkim dramatem psychologicznym. Na obrazie berlińskim, zamiast Ukrzyżowania lub Złożenia do Grobu, widnieje Zmartwychwstanie. Nie wyobraża Zbawiciela umęczonego, lecz zwycięzcę, co przemógł śmierć i pokonał życie. Opłakujących przyjaciół zastępują dwaj święci, którzy z marzycielskim zachwytem patrzą w promieniste oblicze Syna Bożego. A nawet idzie jeszcze dalej. Nie tylko nie uznaje cierpienia, lecz nadto nie wie, co to starość i zanik. Unika tematów, które zniewalałyby go do przedstawiania Maryi Panny w wieku podeszłym, jak to czynili Bellini i Botticelli w swych Pietá'ch. Nawet św. Annę, tak samo, jak Matkę Bożą, przyobleka w promienną krasę młodości, nie chcąc malować zmarszczek i uwiędłości.

A jak wymownie przemawiał do serc swych rówieśnych, świadczą dzieła literackie z tego okresu. Rozprawy o piękności kobiecej, jak *Libro delle belle donne* wenecyanina Luigini, *Discorso della bellezza* florentyńczyka Firenzuoli, mają w w. XVI to samo znaczenie, co w stuleciu XV traktaty o perspektywie i anatomii. Takiż zmysłowo-erotyczny, olimpijsko-weselny duch króluje odtąd w sztuce. Treść odczuwań epoki zawiera się w obrębie leonardowego uśmiechu. Łagodnieje wyraz boleści na wyobrażeniach Męki Pańskiej, miękki wdzięk wyzuwa cierpką surowość tematu z prawdy realistycznej. Na obrazach, przedstawiających sceny mę-

czeńskie, zamiast bólu i cierpień cielesnych widnieje błogie przeczucie rozkoszy rajskich. Nie pociągają już rzeczy smutne, unika się trwożnie wszystkiego, co jest boleścią. U ówczesnych artystów włoskich niema zgoła głów krwawych i męczeńskich tudzież Męki Pańskiej, która dla mistrzów germańskich jest węgielnym kamieniem twórczości, bowiem na niedolę, cierpienie i ofiarną śmierć Boga-Człowieka nie lubi patrzeć zmysłowa ta epoka. Madonna już nie jest bladą dziewczyną lub stroskaną matroną, lecz wytworną, dostojną damą, która nawet w latach późniejszych zachowuje wdzięk młodości. Nawet święci z jej orszaku niczem nie przypominają dawniejszych ascetycznych pustelników i zgrzybiałych starców. Są to raczej, zgodnie z wyobrażeniami epoki, układni dworzanie niebiescy, którzy z gracyą kłonią się przed przedmiotem swego uwielbienia. Co więcej, nabierają miękkiej, niewieściej niemal piękności. Św. Jan Chrzciciel ze starca we włosienicy staje się nagim, pięknym młodzieńcem o spojrzeniu błogości pełnem. Pokutująca Magdalena staje się znów uroczą jawnogrzesznicą. Z Golgoty czynią ci artyści Olimp niejako, na którym włada błogość i wesele, żadnym trudem, ni tragicznym bólem nie zamącone.

Do rzeczywistego Olimpu stąd niedaleko. Za przykładem Leonarda, który zrobił początek swą Ledą, wprowadza się przeto do sztuki motywy antyczne, ongi zwalczane przez Savonarolę. Weselne zastępy bogów greckich obejmują w posiadanie ziemię. Ve-

nusberg, skąd Botticelli powrócił z żalem i skruchą, staje się celem pielgrzymek malarzy. Nie chce się pamiętać o posępnych mocach Podziemia; zapomina się o walkach herosów, o przewagach Jazona, Perseusza, Tezeusza i Meleagra, nie zwraca się uwagi na bohaterów z dziejów rzymskich. Owidiusz jest jedyną księgą przykazań tej epoki. Postacie mitologiczne stają się ulubionym tematem, snadź dlatego, że starożytny hellenizm był klasycznym okresem nagości i swobody obyczajów. Artyści, jak gdyby na urągowisko dawniejszej sztuce zakonnej, sławią miękką rytmikę linij nagiego ciała, malując niemal wyłącznie lubieżne miłostki dawnych bogów, którzy się przemieniają, by posiąść piękną śmiertelniczkę; zużywają cały zasób tematów starożytnych jeno poto, by wyrazić zmysłowe upojenie i omdlewającą żądzę. Po patetycznym baroku z czasów Savonaroli następuje jak gdyby rokoko cinquecentistyczne.

2. Następcy Leonarda.

Po macoszemu obchodzi się dotychczas nauka z artystami, którzy się skupiali w Medyolanie dokoła swego mistrza, Leonarda. Bywają uważani za planety, co swe światło zawdzięczały wyłącznie słońcu Leonarda, za naśladowców, którzy skarby, zebrane przez mistrza, na drobną przekuli monetę. Leonardo jest bezsprzecznie przewodnikiem twórczości artystycznej medyolańskiej. Przywodzi ona na myśl krajobraz alpejski, którego szczytem naj-

wyższym jest potężna głowa bożka rzecznego—głowa geniusza z Vinci. Do stóp olbrzyma tulą się inni, ludzie wprawdzie jeno a nie kolosy. Lecz każdy z osobna jest także indywidualnością, każdy przyłożył rękę do dźwignięcia świątnicy piękna. Myli się ten, kto mniema, iż naśladowali jeno ideał niewieści Leonarda. Każdy ma swój własny ideał, który od ideału mistrza różni się subtelnymi odcieniami. Melodya jest ta sama, lecz układ tonów inny.

AMBRUOGIO DE PREDIS w swym portrecie cesarza Maksymiliana jest jeszcze zupełnie quattrocentistą. W portrecie ze zbiorów Ambrosiana, w którym dopatrywano się dawniej podobieństwa do Bianki Sforza, małżonki Maksymiliana, wyłania się po raz pierwszy typ kobiecy Leonarda. Jak bardzo przejął się duchem mistrza, świadczy kopia Madonny w Grocie Skalnej, znajdująca się w londyńskiej Galeryi Narodowej, tudzież Madonna Litta z Ermitażu petersburskiego, która niegdyś uchodziła także za dzieło Leonarda. Wytworna dama znajduje przyjemność—jak za czasów Rousseau'a—w karmieniu dziecka własną piersią. Prastary motyw nabiera tu odcienia zmysłowości.

ANDREA SOLARIO pochodził ze starej rodziny, która wydała wielu artystów. Opuścił Medyolan za młodu, pierwsze wrażenia wyniósł z Wenecyi. Dzieła jego młodzieńcze—portrety, oraz popiersie Madonny—wyglądają przeto jak prace ucznia Bellini'ego. Po powrocie do Medyolanu, ulegał—jak się zdaje—wpływom Borgognone'go. „Styl em-

pire“ tego mistrza przejawia się w Ucieczce do Egiptu z Muzeum Poldi Pezzoli. W Madonnie z Luwru staje się uczniem Leonarda: jest wytworny i przesubtelniony. Drugi obraz, znajdujący się w Luwrze, a wyobrażający subtelną głowę św. Jana na srebrnej misie, jest dowodem, iż ówczesna sztuka, wyłamując się z pod wpływów kościoła, wchodzi niejednokrotnie na drogę wyznań osobistych swego twórcy. Leonardo na portrecie z Galeryi Liechtenstein stworzył typ kobiety demonicznej. Solario, snując ten temat w dalszym ciągu, sławi miłość jako demoniczną potęgę, która niesie zagładę. Subtelna głowa o delikatnych rysach jest podobno portretem własnym artysty, a całość obrazu mówi o kobiecie, która w życiu jego odegrała rolę biblijnej Salome.

Dwaj inni uczniowie Leonarda, Francesco Melzi i Antonio Boltraffio, nawet jako ludzie zasługują na wyróżnienie. Indywidualność Leonarda wywierała taki potężny wpływ na jego otoczenie, iż nawet młodzi arystokraci którzy wcale „tego nie potrzebowali“, jęli się garnąć do malarstwa. Tacy dyletanci mają własną swą cechę. Mając większą swobodę, a więc mogąc snadniej hołdować swym upodobaniom niż malarze zawodowi, którzy muszą dbać o zamówienia, a może też zawdzięczając swemu pochodzeniu zawiązki wytworniejszej kultury,—bywają często twórcami dzieł niezmiernie subtelnych.

Typ kobiecy BOLTRAFFIA, lubo dał mu początek Leonardo, oznacza nowy szczebel w malowaniu kobiety. Dawniej malowano

dziewczęta, wyrzekające się rozkoszy tego świata, poźniej niewiasty, miłosną gorejące tęsknicą. Madonnę Boltraffia, znajdującą się w Galeryi Narodowej londyńskiej, wyobraża kobieta rosła, o pełnych kształtach; w surowych jej oczach drga tajona żałość, jej cierpkie, śniade lico okalają czarne, jak skrzydło krucze, błękitnawo niemal połyskujące włosy, Przypomina raczej Watts'a, lub Feuerbacha niż Leonarda. Dziecię wychodzi z łona matki by powrócić w łono ziemi; być może, że taka jest myśl obrazu, na który patrzył Watts, gdy mu zaświtał pomysł jego anioła śmierci. Męskość, oraz uroczysta szczytność odróżnia Boltraffia od innych. Poważna i szczytna jest postać św. Barbary na tle pustynnego, skalistego kreśląca się krajobrazu. Poważna i cierpka jest Belle Ferroniere z Luwru i Galeryi Czartoryskich. Jest to model, który znalazł później zastosowanie na „Madonnie z domu Casio". A może też Zmartwychwstanie, znajdujące się w Galeryi berlińskiej, z powodu tej samej powagi i monumentalności należałoby przypisać Boltraffi'owi a nie Leonardowi?

FRANCESKO MELZI, młody przyjaciel Leonarda, który towarzyszył mu w podróży do Francyi i był przy jego zgonie, znany jest z jednego jeno obrazu, a mianowicie Vertumusa, znajdującego się w Galeryi berlińskiej. Lecz jakąż wytwornością tchnie przedziwne to dzieło! Już sam wybór tematu jest niezwykły. Żaden artysta, z wyjątkiem Leonarda, który pozostawił szkic tej treści, nie malował przed nim tej wdzięcznej, a ma-

ło znanej sceny z Metamorfoz, gdy Vertumnus, promienisty bóg pór roku, przemienia się w ubogą staruszkę, by w sercu czystej Pomony wzbudzić najpierw litość, a potem miłość. Z jakim wybrednym smakiem układa się przeźrocza szata Pomony, jaką odurzającą słodyczą tchnie rokokowa jej główka oraz uśmiech, igrający na jej ustach! Z jakiem znawstwem dobrał te kwiaty i w wonną ułożył martwą przyrodę. Wprawdzie ta sama rokokowa główka, to samo zamiłowanie do kwiatów, ten sam subtelny powab niewieści, ten sam hellenizm powtarza się na obrazie, znajdującym się w Ermitażu petersburskim. Jeżeli ta Colombina —jak mniema obecna nauka — jest dziełem GIAMPETRINA, to w takim razie byłby on także twórcą Vertumnusa berlińskiego. Nadto znane są głównie Madonny Giampetrina, malowane nieco szklisto na tle zacisznych, niderlandzkich niemal pejzaży.

BERNARDINO LUINI jest zawodowym pracownikiem tej szkoły. Liczne, przepełnione figurami freski, które malował po małych miasteczkach Włoch górnych, mogłyby dać powód do lekceważenia jego ujmującego talentu. Bowiem na tych freskach wydaje się rzemieślniczym epigonem Quattrocenta. Zbywa mu na zwięzłości kompozycyi, na pięknie prostoty. Ładne szczegóły, jak n. p. Magdalena na obrazie, przedstawiającym Ukrzyżowanie, gubią się w natłoku postaci obojętnych. Za młodu był atoli artystą nader subtelnym i nieodrodnym synem Medyolanu, który w upojeniu miłosnem szukał zapomnie-

nia o okropnościach wojny. Namalował siebie raz jako św. Sebastyana, marzycielsko wyzierającego z obrazu, jak gdyby tem spojrzeniem chciał urzec serce jakiejś białogłowy. Niewieścia ta marzycielskość znamionuje jego dzieła. Obraz jego, przedstawiający nimfy w kąpieli, a znajdujący się w medyolańskim Palazzo reale, jest czemś niesłychanem w sztuce Cinquecenta: młode dziewczęta w pozach, przypominających niemal Fragonarda, a pejzaż tak śmiało ucięty, jak to czynią dzisiejsi impresyoniści. Na freskach późniejszych, jak n. p. na malowidle ściennem „Sposalizio“, najlepiej udają mu się postacie o naturach miękich i marzycielskich. Lecz najrzewniejszymi i przypominającymi niemal Perugina są obrazki pomniejsze, malowane dla cichych kościołków wiejskich. W epoce, wyzutej z porywów religijnych, wkładał w tematy biblijne szczerość i delikatność, wywołującą wrażenie zamierającego echa Quattrocenta. Nie porywa, nie przeraża, jest pieszczotliwy i wzruszający, a najlepiej udają mu się spokojne sceny sielankowe, oraz cicha dobroć i wesoły uśmiech. Jego męczenniczki tchną błogością i wdziękiem. Marya spogląda na Dziecię z wyrazem słodkiego rozmarzenia. Nie pamięta się wcale, że niektóre jego dzieła, jak obraz z półfigurami, przedstawiający „próżność i skromność“, jest jeno rozwiązaniem zagadnienia, postawionego uczniom przez Leonarda, że na półkolistym fresku w Lugano, Dzieciątko Jezus jest dosłownie wzięte ze św. Anny Leonarda, a św. Jan dosłownie został przeniesiony

z *Vierge aux rochers*. Przed jego obrazami nigdy nie nawiedzi nas marzenie, nigdy nie stanie otworem tajemna pracownia, w której huczą tętniące myśli geniusza. Mimo to lubimy Luini'ego, gdyż Leonardo tak mało malował, a dzieła Luini'ego są odblaskami jego ducha.

CESARE DA SESTO przeszczepił ideały Leonarda na podłoże rzymskie, przejął się potrosze wszakże stylem rzymskim. Zamiast miękkości medyolańskiej pojawia się dążenie do rysów wielkich, oraz upodobanie do gry kontrastów. Na wieczne miasto patrzy oczyma romantyka i lubi umieszczać w głębi swych obrazów starożytne, obrosłe bluszczami ruiny. Najwalniejszym przykładem tego sentymentalizmu ruinowego jest neapolitański Pokłon Trzech Króli, na którym widnieją długie zmanierowane postacie. Ponieważ środkowa grupa obrazu powtarza się bez zmiany niemal na Madonnie, znajdującej się w Ermitażu, więc i ten obraz, przypisywany dawniej Leonardowi, jest dziełem Cesarego da Sesto. Prócz tego zdaje się, iż jest on twórcą lunety w San Onofrio, którą dawniej uważano również za dzieło młodzieńcze Leonarda. Na Chrzcie Chrystusa, znajdującym się w Galeryi Borghese, jest na poły rzymski, na poły wenecki, sprawia wrażenie sobowtóra Sebastyana del Piombo, na św. Katarzynie frakfurckiej przekłada natomiast medyolański ideał niewieści na język mistyczny i chorobliwy, na styl Gabryela Maxa.

Madonny GAUDENZIA FERRARI, oraz portrety BERNARDINA DE CONTI, są dal-

szymi przykładami, dowodzącymi, iż szkole Leonarda zawdzięczamy zawiązki nowoczesnego malowania kobiet. Dopiero ci artyści poczynają śladem Leonarda odczuwać zmysłowy czar kobiety. Błysk oczu, uśmiech ust, miękką omdlałość ruchów, tudzież woń włosów malują ze znawstwem ludzi, którzy nie posiadają zgoła poczucia siły, lecz za to wielkie poczucie gracyi. Jakoweś przesubtelnienie, jakowaś pieściwość *ladylike*, oraz jakoby aromat anglo-saski, sprawiają, iż ich dzieła szczególniej przypadają do serca ludziom dzisiejszym.

SODOMA, mistrz sieneński, jest pośród nich najbardziej wyrafinowany. Podobnie jak Luini, stworzył on cały szereg dzieł obojętnych. Błyszczy zuchwale w gloryi swego talentu, wywiązuje się z elegancyą z każdego zamówienia, jak Proteusz odmienia najprzeróżniejsze maski. Lecz łacno wyczuć, do jakich przykłada jeno rękę. Ukrzyżowania maluje chłodno. Gdy chce być energicznym, popada w deklamacyę. W obrazach zakonnych z Monte Oliveto podszywa się niezręcznie pod Signorelli'ego lub Zurbarana. Za to z rozkoszą maluje obraz, przedstawiający kuszenie św. Benedykta.

Charakterystyczną cechą jego natury jest upodobanie do kpin ze statecznych obywateli. Podczas pracy w klasztorze Monte Oliveto, nie chce wpuszczać do siebie zakonników. A gdy wreszcie ulega ich prośbom, pierwsze spojrzenie pobożnych kapłanów pada na grupę jawnogrzesznic, które na rozkaz przeora musi przyoblec w szaty. Na Ukrzyżowaniu,

znajdującem się w Akademii sieneńskiej, maluje siebie jako żołnierza w postawie wyzywającej. Na wezwanie komisyi podatkowej, by zdał sprawę ze swego mienia, odpowiada wykazem hodowanych przez siebie zwierząt egzotycznych.

Jeno gdy maluje kobiety, trzeba się z nim liczyć: wtedy bywa mistrzem olśniewającym, wrażliwym i nerwowym, niezrównanym w sposobie przekładania uśmiechu Leonarda na upojenie błędne i rozkoszne. Na słynnym obrazie, znajdującym się w rzymskiej Villa Fernesina, z lubością odtworzył dziewicze zakłopotanie Roksany, jako komentarz dodając erotki. Leda z Galeryi Borghese jest kopią. Lecz nawet z roboty kopisty daje się wyczuć subtelna woń rokokowa, jaką tchnął oryginał. Wybornie maluje omdlenia, chwile znużenia i wyczerpania. A szczytem jego twórczości jest przedziwna postać Ewy, jej niewieścia wstydliwość i oblewający ją całą rumieniec dziewiczy.

Jeszcze więcej pociąga go pieściwość, z jaką Leonardo rysował niekiedy figury młodzieńców. Św. Sebastyan umiera z uśmiechem rozkoszy na ustach. Krom Ewy, najlepiej charakteryzuje twórczość Sodomy postać Izaaka na Ofierze Abrahama. Chłopak ten o głowie podlotka, ze skrzyżowanemi na piersiach rękoma—to istny Antinous. Z powodu swej rozwiozłości stał się on przedmiotem pośmiewiska, oraz satyrycznych drwin wierszowanych, któremi zasypywali go obywatele sieneńscy. Niezwykle przedstawia się

działalność tego wytwornego, przewrażliwionego *snob'a*, który poczynał sobie po wielkopańsku, chadzał, otoczony orszakiem pięknych niewolników, w adamaszkach i jedwabiach, a ostatecznie dokonał żywota nie w więzieniu wprawdzie, lecz w szpitalu.

3. Giorgione.

Wenecya nawet, bizantyńska Wenecya stała się miastem pogańskiem. Ruch humanistyczny poczyna się od głębokiego uczonego, Aldusa Manutiusa, który otworzył tu swą oficynę. Słynna *Academia graeca*, złożona z urzędników jego zakładu, uważała się za akademię platońską. Na zebraniach mówiono po grecku, nakładano grzywny na każdego, kto odezwał się po włosku, a za zebrane w ten sposób pieniądze urządzono uczty, przypominające *soupers à la grecque* z XVIII wieku. *Hypnerotomachia Poliphili*, marzycielski romans, ilustrowany subtelnymi drzeworytami, jest pierwszym zabytkiem z owych czasów, gdy tchnienie przejaśnionych krasą dni Hellady nad ziemicą wionęło oryentalną.

A malarstwo, surowo dotychczas religijne, staje się także upojnym hymnem, sławiącym piękno świata i helleński kult zmysłów. Wprawdzie, jak za dni Bellini'ego, maluje się Madonny i świętych. Lecz duch obrazów już nie jest ten sam. Z oczu postaci, zamiast chrześciańskiego wyrzeczenia się świata, zmysłowość promienieje pogańska. Ciało, dotychczas wyklęte, odzyskuje swobodę. Delikatny urok duszy pryska pod na-

ciskiem rozbujałych kształtów. Poczyna się kult Afrodyty. Greccy bogowie w tryumfalnym jawią się pochodzie.

Z początku zaznacza się wprawdzie ta zmiana niezbyt wyraźnie. Bowiem dziełem, stojącem na progu weneckiego Cinquecenta, jest Madonna z Castelfranco, a obraz ten jest taki delikatny, tak zaświatowej pełen zadumy, iż zewnętrznie niemal się nie różni od pobożnych obrazów Bellini'ego. Nowe stulecie rozpoczyna na tę samą nutę, na którą zakończyło poprzednie. Przed tronem Maryi dzierżą straż dwaj mężowie: rycerz i mnich. Spokojności powietrza nie mąci żaden powiew. Wszystko spowiła głęboka niema cisza, w którą zaśniły się dusze świętych. A przecież lekka odmiana zapowiada nowe życie uczuciowe. Lubo owalna główka Madonny o melancholijnych oczach i skromnie rozczesanych ciemnych włosach jest tak bardzo podobna do Madonny Bellini'ego—to przecież odczuwania jej są inne. Ból i przeczuciowa żałość nie przyćmiewa jej oczu. Marzy cicho, tęsknie, pieściwie, jakby myślała o kimś ukochanym—dalekim. Czysta jej postać tchnie subtelnym, acz już nieco zmysłowym, czarem dziewiczości. Artysta miłował snadź kobietę, która mu pozowała do Madonny, snadź całował jej usta i tęsknił do niej, gdy była daleko. „Miła Cecylio, przychodź, spiesz się, czeka cię twój Giorgio". Czy słowa te, wypisane na odwrotnej stronie obrazu, pochodzą od samego artysty, który przy pracy czekał swej miłej, czy też zostały nakreślone później przez kogoś innego,—to obojętne. Ten

ktoś inny odczuwał także delikatną woń zmysłową, wiejącą z obrazu.

Wszystkie właściwości natury Giorgione'go złożyły się na to, by go uczynić przodownikiem nowej tej sztuki. Pochodził z miejscowości, której kościół przechowuje dotychczas jako najcenniejszy swój klejnot obraz jego. Miejscowością tą jest Castelfranco w Marca Trevisana, której poeci zwykli przydawać epitet „*amorosa*". Przyroda jest miękka i liryczna, atmosfera dyszy zmysłowością. Wszystko zlewa się w monotonność wielką, spokojną, marzycielską, tajemniczą zasnutą zadumą. Ludzie, wyrastający pośród tego otoczenia, bywają snadź wrażliwsi od mieszkańców gór i dzikich wirchów. Wonie i dźwięki tej dziwnie miękiej przyrody muszą nerwy przewrażliwiać i wydelikacać. Legenda opowiada, iż Giorgione nieprawą był pono latoroślą starej rodziny szlacheckiej Barbarellów. Istotnie, jakoweś szlachectwo przejawia się w skomplikowanem wysubtelnieniu jego systemu nerwowego, jakoweś nieokiełznanie, bastardów przypominające szekspirowskich, w jego burzliwem życiu.

Przybywszy do Wenecyi, czuje się w swym żywiole. Vasari przedstawia go jako żądne użycia dziecię świata, które rzuca się namiętnie w wir wielkomiejski, przechodzi od jednej miłostki do drugiej i z rozkosznem drżeniem w bujnych falach pławi się żywota. Opisuje go jako *galantuoma*, który wieczorami błąka się z mandoliną po ulicach i pieściwą melodyą pieśni miłosnych kołysze piękne damy do snu. Potem w życiu jego pojawia

się owa Cecylia, która mu pozowała do Madonny z Castelfranco. Pod jej wpływem powstają najpiękniejsze jego dzieła, jakiś czas jest jego Muzą i szczęściem, w końcu zabija go swem wiarołomstwem.

Umarł w 33 roku życia; ilość dzieł jego była wogóle niewielka, a jeszcze mniej przechowało się do naszych czasów. W najwcześniejszych, mianowicie w dwóch małych obrazkach z Uffiziów, przedstawiających Sąd Salomona i Dzieciństwo Mojżesza, jest jeszcze uczniem Bellini'ego. Figurki są narysowane według modły prymitywów. Lecz już widać, że twórca ich będzie kiedyś wielkim pejzażystą. Wdzięczne korony drzew nie odcinają się ostro, lecz wyłaniają się miękko i delikatnie z łagodnego tła firmamentu. Snadź na tego marzyciela najsilniejszy wpływ wywierały obrazy takie, jak alegorya Bellini'ego, przedstawiająca kobietę, spoczywającą w łodzi.

Lecz do podziwu dla Bellini'ego przyłączyło się wkrótce uwielbienie dla innego mistrza. Gdy na zamówienie Tuzia Costanzo, kondottiera z Castelfranco, tworzył swe pierwsze dzieło główne, poznał tego, który blaskiem swym napełnił całą podówczas Italię. Leonardo w latach 1503/1504 przebywał w Wenecyi. Lubo nic nie malował, to rysował przecież. Giorgione napewno widział główki kobiece Leonarda. Bowiem duch, promieniejący z oczu Maryi, miłość, co się nie wyrzeka i nie boleje, lecz pała tęsknicą:—to już nie duch Bellini'ego, lecz geniusz Leonarda. Jako pejzażysta znalazł swój ideał u Bellini'ego,

Leonardo wskazał mu natomiast drogę, wiodącą do ziemskiego, radosnego zmysłów królestwa.

Kilka „obrazów sielankowych“ stanowi przejście od dzieł chrześciańskich do helleńskich. Świat zaległ podówczas nastrój podobny do tego, jaki panował za dni Watteau'a. Podobnie jak w wieku XVIII, wyzwalając się z pod przewagi heroiczności i pompatyczności, szukano wrażeń arkadyjskich tudzież nastrojów elizejskich, tak samo Cinquecento po ekstatycznych szałach Savonaroli zatęskniło do epoki saturnijskiej, gdy nie było anachoretów i psalmów pokutnych, gdy majestatyczne zacisza borów strzeliste zastępowały katedry, gdy jedynem marzeniem i celem tęsknot ludzkich była błogość doczesna. Ze wszystkich dzieł literatury starożytnej ceniono najwyżej poezyę pasterską Teokryta, Kallimacha, Longosa i Nonnosa. Niegdyś zachwycano się sielanką Poliziana „Orfeusz“; teraz najulubieńszym utworem była „Arkadya“ Sannazara, wydana przez Aldusa Manutiusa. Szczęsny żywot pasterski w wiekach dawno zamierzchłych był ideałem umysłów. I przychodzi na myśl „koncert sielski“, znajdujący się w Luwrze.

Przed tym obrazem ponownie uprzytomnia się znaczenie Giorgone'go jako pejzażysty. Człowiek wrażliwy, podległy tak bardzo swej wrażliwości, że nie mógł istnieć bez swej Cecylii i umarł, gdy go zdradziła, był twórcą obrazu nastrojowego. Wszystko u niego jest nastrojem; najpierw odkrywa przeto niemą mowę przyrody: światło. Jak Watteau, nigdzie

na kopii nie poprzestaje przyrody. Istniała snadź dlań jeno po to, by darzyć ludzi szczęściem. Nawet poszumy drzew tęsknicą drgają i pieszczotą. Przedmioty spowija atmosfera miękka, rozkoszna i marzycielska. A istoty, które ukazuje na tle tych pejzaży, tchną również nastrojem tęsknym, słodkiej pełnym melancholii. Maluje pasterzy, gdy pogrążeni w zadumie, jak niegdyś w epoce złotej, strzegą swych trzód. Lubi rycerzy, gdyż oni wydają mu się także przedstawicielami zamierzchłych czasów: atoli nie są to dzicy zdobywcy, na wyprawę wyruszający wojenną, lecz cisi marzyciele, którzy się za „ostatnich rycerzy“ uważają, młodzieńcy o pełnych, dziewczęcych kształtach, których życie wśród westchnień upływa miłosnych. Przedstawia starożytne ruiny, bo one budzą elegijne wspomnienia dawno ubiegłych czasów, kiedy nie znano jeszcze filozofii wyrzeczenia i władał niepodzielnie kult zmysłów.

Dotychczas nikt jeszcze nie odgadł, co ma wyobrażać najsłynniejsze jego dzieło, znane pod nazwą „Rodziny“. Widnieją na niem dwie istoty, które snadź do siebie należą, a przecież są sobie obce. Cecylia, owa Madonna z Castelfranco, stała się młodą kobietą z dziecięciem u piersi. W niczem nie przypomina Przeczystej Panienki, niema nic wspólnego z eteryczną czystością Quattrocenta.

Obraz ten jest przeto niejako przygotowaniem do ostatniego dzieła Giorgione'go, stanowiącego zarazem koronę jego twórczości. Co na obrazie z Castelfranco było jeno tęskno-

tą, staje się tutaj rzeczywistością. Na posłaniu spoczywają nagie, piękne kształty Cecylii. Z niewielkiej figurki na „Familii“ powstało naturalnej wielkości ciało Afrodyty. Botticelli swe obrazy, przedstawiające Venus, owiewał jeszcze tchnieniem zaświatowej askezy; z dzieła Giorgione'go wzbija się tryumfalnie *le cri de la chair*. Giorgione jeno, który nie malował obrazu, lecz epizod ze swego życia, mógł rozewrzeć wrota nowej tej epoki.

Zmarł, nie dokończywszy dzieła, i ma to znaczenie niemal symboliczne, że wyręczył go Tycyan, dopełniając je pejzażem. Drugi zaś obraz, którego śmierć nie pozwoliła mu dokończyć, możnaby poniekąd uważać za alegoryę twórczości Giorgione'go. Przedstawia on trzech filozofów, z których najmłodszy jeno zwraca się ku wschodzącemu słońcu, lubo nie zważają na nie dwaj starsi. Tak samo Giorgione, młody Giorgione, najpierw dostrzegł nowej jutrzenkę epoki. Lecz dopiero starsi, posłuszni jego skinieniu, jęli się i dokonali pracy, wszczętej przez zgasłego przedwcześnie artystę.

4. Correggio.

U CORREGGIA, tego Leonarda parmeńskiego, przejawia się inny znów odcień erotyki. U wszystkich innych artystów tej epoki porywy zmysłowości zwracały się na zewnątrz. Dla Giorgione'go Cecylia jest wszystkiem. Jakiego rodzaju była zmysłowość Antonia Bazzi'ego, określa jego przezwisko:

Sodoma. U Correggia o niczem podobnem niewiadomo. „Nieśmiały, skłonny do marzeń i melancholii“,—mówi Vasari o jego latach chłopięcych. Lubo przybywał w najrozmaitszych ogniskach twórczości artystycznej, nie szukał mimo to znajomości z innymi malarzami, przypatrywał jeno się ich dziełom, okrążał je trwożnie jak kot, bacząc, by nikt się nie dowiedział o jego obecności. Pobyt jego w rozwiozłej Parmie przeminął bez niczyjego zgorszenia. Nie namalował nigdy portretu. Nie lubił patrzeć ludziom w oczy, najlepiej było mu w samotności, marzył jeno o tem, czego inni doświadczali. Tem się różnią jego obrazy od obrazów Giorgione'go. Wenerę Wenecyanina znamionuje omdlałość i znużenie. U Correggia pała wszystko niespokojnem, ciągłem drżeniem. Jego istoty to widziadlane zjawy, z tajemniczym uśmiechem na ustach ukazujące się we śnie, marzeniowe wizye uczuciowego samotnika, którego uczucia nie przejawiają się nigdy na zewnątrz. Właściwościom tym odpowiada barwa. Postacie Giorgione'go żyją życiem rzeczywistem. Postacie Correggia snują się w krainie marzeń, w odległe zamierzchającej dale. Drżą, atoli to drżenie udziela się im nie od ciepłego ciała, lecz—od obłoku.

Ojciec Correggia kupczył korzeniami. Późniejszy artysta całe dnie spędzał w niewielkim sklepiku, gdzie korzenne aromaty działały pobudzająco na jego nerwy. Za ladą sklepową rozczytywał się w Biblii. Lecz o wiele więcej niż Księgi Mojżeszowe i tragedya Męki Pańskiej, zajmowała go Pieśń nad Pieś-

niami Salomona tudzież rzewna opowieść o Magdalenie Jawnogrzesznicy. Z czasem zapoznał się także z miłosnymi epizodami mitologii starożytnej. Jego miasteczko rodzinne, dzięki Weronice Gambara, stało się bowiem siedzibą humanizmu. A Weronika upodobała sobie nieśmiałego chłopca. Gładząc jego włosy i tuląc go czule do siebie, tłómaczyła mu ustępy z Owidyusza, opowiadała miłosne dzieje starożytnych bogów. Z bijącem sercem przysłuchiwał się opowieściom o miłostkach Jowisza, o pięknych śmiertelniczkach, do których król bogów rozgorzał miłością, o Io, Danae, Antiope i Ledzie. Myśli o nich, gdy zamyka oczy, one jak widziadła niepokoją go we śnie. Oto, co żyło w jego duszy, co chciał malować i co malował.

Manowcami wprawdzie zmierzał do swego celu; musiał stworzyć wiele dzieł, wręcz ze swym temperamentem niezgodnych.

Sztuka jego poczęła się w Mantui. Przybywszy tutaj z Weroniką Gambara w r. 1511, po raz pierwszy doznał wrażeń artystycznych. Mantegna, którego duch wciąż jeszcze unosił się niewidzialnie nad miastem, stał się pierwszym jego mistrzem. Całymi dniami marzył w Castello di Corte przed obrazami wielkiego artysty,— jako marzy dziecię, siedzące u stóp brązowego posągu. Duch spiżowego herosa, wszystko, co stworzył Mantegna-*uczony*, Mantegna-*realista*, było dlań światem niedostępnym. Lecz podobał mu się *jeden* obraz; jedyny, który z pośród dzieł Mantegni tchnie weselem. Rozmiłował się w owych nagich geniuszkach, igrających na

sklepieniu Camery degli Sposi, gdyż były takie figlarne, takie lotne i wesołe. W Mantui widział też portret Izabelli d'Este oraz inne rysunki Leonarda. A ujrzawszy dzieła jego, podążył za wielkim czarodziejem do Medyolanu. Miło jest wyobrazić sobie młodego Correggia, przebywającego w Medyolanie właśnie wtedy, gdy jego mistrz uwielbiony zjeżdża znów do tego miasta, a on nie śmie wyrazić mu swego podziwu, jeno nieśmiało i marzycielsko przygląda się obrazom genialnego artysty. Tu widział owo miękkie *sfumato*, które tak bardzo przyczynia się do wibracyi nastrojów zmysłowych. Tu ujrzał głowy, które mu się ukazywały w snach chłopięcych; kobiety drżące z rozkoszy, święte niewiasty z rumieńcem zawstydzenia na licach i podlotkowate aniołki o pieszczotliwych spojrzeniach.

Z dzieł wcześniejszych widać, jak stopniowo wyzwala się z pod wpływów Mantegni oraz Leonarda i ostatecznie uzyskuje swą samodzielność. Zwłaszcza Madonna św. Franciszka streszcza wszystko, co przejął od zewnątrz, a Zaślubiny św. Katarzyny, — co wniósł nowego. Ideał niewieści Leonarda zbliża się u niego do typu figurek tanagryjskich, przechyla się ku ładności. Chorobliwe przesubtelnienie i wydelikacenie oddala go od innych cinquecetistów, a zbliża do malarzy rokokowych. W rękach przedewszystkiem, nerwowych delikatnych rękach, których miękkie dotknięcie działa jak pieszczota, przejawia się cały Correggio. Owe białe, szczupłe, smukłe rączki księżniczek, które

później malował Parmeggianino oraz wielu innych, pochodzą z tego obrazka Correggia.

Rok następny (1518) jest punktem zwrotnym w jego życiu, a dzieło, które tworzy na zamówienie przełożonej klasztoru San Paolo w Parmie, świadczy nader znamiennie nie tylko o nim samym, lecz i o epoce. Donna Giovanna myśli po helleńsku. Dyana, bogini czystości, marząca w skrytości serca o Endymionie, jest jej patronką, gdyż półksiężyc bogini zdobi tarczę herbową przeoryszy. A Correggio nie sili się wzorem innych mistrzów Odrodzenia na wielką kompozycyę, pełną myślowej głębi, lecz poprzestaje na opowieści, tchnącej wdziękiem i dowcipem. W wspomnieniach jego odzywają figlarne *putti* z Camera degli Sposi oraz uwita z zieleni nisza z Madonny della Vittoria, i w ten sposób powstają delikatne, drobne istotki, przewijające się z radosną gracyą pośród liści winogradu.

Wtem nagła zmiana sceny—i widz staje przed olbrzymimi obrazami, którymi przyozdobił kopuły kościoła San Giovanni Evangelista, oraz katedry parmeńskiej. Zali opętał go Melozzo da Forli, zali odurzyła go wielkość Michała Anioła? Z cichego Correggia stał się wyrafinowany wirtouz, lubujący się w rozwianych włosach i roźwichrzanych szatach. Olbrzymie ciała wiją się, wyrzucając ramiona i wykręcając głowy. Anioły przewalają się i lecą z szumem przez przestworza. Zwłaszcza obraz, zdobiący kopułę katedralną przedstawia niebo takie, jakiem je sobie wyobrażali malarze barokowi. Ze zdumiewającą pe-

wnością siebie porywa się na wszelkie trudności; ze zdumiewającą śmiałością zbacza z dróg Renesansu na manowce. Lecz jakżeż nikły jest temat, za tymi olśniewającymi kryjący się pozorami! Wszystko bezsilne, forma bez treści, czoła myślicieli bez myśli, majestatyczne gesty bez celu i sensu. Po szczegółach jeno poznaje się dawniejszego Correggia. Niezmiernie miłe są aniołki, igrające wesoło wokół całości. Nawet symbole Ewangielistów z kościoła San Giovanni miłują się wzajemnie. Anioł św. Mateusza tuli się do orła św. Jana, lew św. Marka umizga się do wołu św. Łukasza.

Skala Correggia była niewielka. Gdy jego freski, malowane w kopułach kościelnych, spotykały się z uznaniem, zdawało mu się, że wszystko może i namalował cały szereg dzieł, w których, zamiast właściwego mu wdzięku, przejawiają się niemiłe cechy jego talentu.

Ilekroć wkracza w dziedzinę patosu, ilekroć porywa się na odtworzenie wielkich chwil Męki Pańskiej, obrazy jego są tak nieszczere, jak malowidła kościelne z czasów Baucher'a. Nie posiadał też poczucia—podobnie jak malarze rokokowi—spokojnej męskości. Jego ludzie są piękni, dopóki są młodzi, lecz mdli, gdy się postarzeją. Młodość swą strawili na uśmiechach, później przeto wyziera pustka ich mózgów. Niejednokrotnie czujemy, iż go ostrzegał wrodzony instynkt. Cała jego istota przejawia się w Opłakiwaniu Zwłok Chrystusowych, gdzie wcale nie wprowadza mężczyzn, a płaczkami są je-

no niewiasty; lub w *Ecce Homo*, gdzie, wbrew przyjętemu zwyczajowi, zamiast żołdactwa maluje Maryę i Magdalenę: oczywiście nie stroskaną matkę i skruszoną pokutnicę, lecz piękne damy o podkrążonych oczach, które z zachwytem patrzą na sentymentalnego młodzieńca. Lecz częściej niemal jeszcze zdarzają się dzieła, popsute przez wprowadzenie niepotrzebnych zgoła, ciasnogłowych olbrzymów. Właśnie dlatego, że miał naturę miękką i kobiecą, uroiło mu się, iż powinien udawać mężczyznę. A wynik był taki, jak u rzewnego liryka van Dycka w pierwszym okresie jego twórczości, gdy uwziął się naśladować Rubensa. Pojawia się jałowa tężyzna zamiast krzepkiej wielkości. Niszczy nastrój swych najlepszych obrazów, ustawiając uporczywie na pierwszym planie figury teatralnych siłaczy. Lub psuje je wirtuozowskimi popisami, nadającymi się do fresków w kopułach, a nie do obrazów. Temi sztuczkami nawet „świętą noc“ ze spokojnego odziera czaru nastrojowego.

Correggio wtedy jeno jest w swoim żywiole, gdy nie chodzi o siłę i patos, lecz o uczucia miękkie i łagodne, o lekką igraszkę, o uśmiech wesołości; gdy nie maluje mężczyzn, lecz dzieci i kobiety, gdy jest malarzem Gracyj i nie sięga poza granice uroczego rokoko. *Allegri* — w imieniu tem zawiera się istota jego sztuki.

Wprawdzie nawet o jego Madonnach niepodobna użyć słów, któremi zwykło się określać podobne dzieła Botticelli'ego, Bellini'ego i Perugina. Gdy żyli ci mistrzowie,

istniała jeszcze wielka, poważna sztuka religijna. Odczuwali oni w całej pełni mistyczny czar prastarych legend i umieli je odpowiednio wyrazić. Correggio w porównaniu z nimi wydaje się wymuszonym i jałowym. Gdzie nie może być patetycznym, staje się słodkawym. Wszystko, co u tamtych było wiarą i ufnością, nabiera u niego wyrazu elegancyi doczesnej, zamienia się w dyalog tęsknych spojrzeń i wymownych uśmiechów. Postacie jego przymilają się spojrzeniami do wszystkich, nawet do pięknych dam, przyglądających się obrazowi. W ten sposób rozpoczyna się owo porozumiewanie się z widzem oczyma, które po Correggiu odziedziczyło malarstwo barokowe. Jeżeli kto, to właśnie Correggio był malarzem swej epoki, która ze wszystkich maksym religijnych tę jeno jedną aż nazbyt głęboko wzięła sobie do serca: dziateczki, miłujcie się wzajemnie. Lecz jakaż to gorsząca połowiczność, nadużywać do malowania scen miłosnych jasnej postaci Maryi Panny oraz Świętych Pańskich!

Czuł to Correggio. Ilekroć było to możliwe, przeobrażał figury na modłę pogańską. Święty Sebastyan, na Zaślubinach św. Katarzyny, mógłby zamiast strzały dzierżyć grono w ręku i zwać się Bachusem. Św. Jan staje się Adonisem, św. Jerzy—cezarem rzymskim. Mimo tych transpozycyj, równie daleko był od celu swej twórczości, jak Mantegna, zanim stworzył Tryumf Cezara. Wszystkie wizye erotyczne, które snuły się po jego chłopięcej głowie, gdy Weronika Gambara przekładała mu Owidyusza, nie wyszły po za

krainę marzeń. A jednak musiały przyoblec się w ciało. Lecz dopiero pod koniec życia wyłącznie urzeczywistnieniu snów młodzieńczych się oddaje. Izabella Gonzaga, dla której ongi tworzył Mantegna, nastręcza mu do tego sposobność. Ostatni obraz, namalowany dla niej przez Mantegnę, przedstawiał Wypędzenie Występku. Teraz w tryumfie powracają bogowie, których Savonarola skazał na wygnanie. I dopiero w tych obrazach, opiewających potęgę miłości, przejawia się prawdziwy Correggio. Zdejmuje maskę, kryjącą oblicze. Dyssonans, który istniał ongi między tematem a jego ujęciem, znika zupełnie. Na krzyżu zawisa ciało kobiece, utworzone jakoby ze zgęszczonego światła, a nad niem widnieje słowo: EROS.

Na obrazie londyńskim, przedstawiającym Szkołę Amora, uwydatnia się temat zasadniczy. Antiope z Louvre'u, Danae z Galeryi Borghese, oraz Leda berlińska, przeznaczona przez Gonzagę na podarek dla Karola V, są to na cały świat słynne obrazy, które przed innymi przychodzą na myśl, gdy się imię wspomni Correggia. Całe życie tego nieśmiałego i skrytego mężczyzny było snem miłosnym o pięknych kobietach i uśmiechniętych erotkach. Dlatego stworzył najbardziej zmysłowe obrazy Cinquecenta — podobnie jak Watteau najsubtelniej odtwarzał woń rokoka, bowiem ten chory samotnik nie malował także życia rzeczywistego, lecz rojenia senne. I nie jest to przypadkiem, że wiek XVIII zachwycał się Correggiem, że obwołał go księciem rokoka. Wrażliwy, nerwowy, przedelikacony — odpo-

wiadał zatem ideałowi wyrafinowanej tej epoki. Correggio w wieku podeszlejszym zwie się Boucher'em.

Zwłaszcza Io wiedeńska oznacza główną chwilę tej epoki, gdy po umartwieniu zmysłów, które głosił Savonarola, nastąpił tryumf zmysłowości. Tu padło słowo, które już Leonardo miał na ustach, gdy czystemu i poświęcającemu się ideałowi niewieściemu z czasów Savonaroli przeciwstawiał swe namiętne, zmysłową targane tęsknicą typy kobiece. Correggio dokonywa dosytu i zaspokojenia. Krok dalszy na tej drodze był już niemożliwy. Poczyna się przeto wielka reakcya. Wszyscy artyści, którzy zerwali bezwzględnie z epoką minioną, nie potrafili odczuwać nagości bez zmysłowości. Następcy ich wyzwalają nagość z pod przewagi zmysłowości i dźwigają ją na wyżyny zagadnienia artystycznego. Wiersze Michała Anioła:

Biada zuchwalcom, którzy w zaślepieniu
Bezczeszczą żądzą święty piękna chram —

nie odnoszą się wprawdzie do Correggia, o którym Tytan rzymski nie wiedział, lecz dotyczą jego przodka, wielkiego przeciwnika Michała Anioła—Leonarda. Dotyczą sztuki, która od Leonarda do Correggia panowała we Włoszech. Po okresie miękkiej erotyki i pożądliwej zmysłowości następuje epoka niedostępnego majestatu.

II.

Majestatyczność i tytaniczność.

5. Pojmowanie piękna w epoce Cinquecenta.

Przemianę, jaka się dokonała w malarstwie włoskiem po wygaśnięciu wpływu Leonarda, w takim jeno razie zdołamy zrozumieć, gdy za punkt wyjścia przyjmiemy ogólny przewrót w dziedzinie smaku, przypadający na początek Cinquecenta. Wszystkie bowiem wielkie epoki noszą znamię stylu artystycznego, przenikającego wszelkie objawy życia. Ludzie malują tak samo, jak budują, jak się poruszają i odziewają. Pamiętając o tem, wnet zrozumiemy, dlaczego malarstwo w epoce późniejszego Cinquecenta pojmuje piękno wręcz odmiennie, niźli sztuka na schyłku Quattrocenta.

Cortigiano *) czyli traktat o kawalerze doskonałym, wydany w r. 1516 przez hra-

---

*) Spolszczony przez Ł. Górnickiego p. t. *Dworzanin* w r. 1566. (*Przyp. tł.*)

biego Castiglione, poucza o tem, co w stosunkach towarzyskich uchodziło podówczas za *gentlemanlike*. Nie wypada — powiada Castiglione—czynić ruchów nagłych i ostrych; nie przystoi brać udziału w tańcach szybkich. Istotę dobrego tonu stanowi antyczna *gravitas*, spokojna powaga tudzież wyniosła godność.

Stosownie do tych pojęć wchodzi w modę strój, którego majestatyczna sutość zezwala na gesty poważne jeno i posuwiste. Wiek XV lubił w strojach szorstką, kanciastą smukłość. Szaty były sztywne, u kobiet nieco pedantyczne, u mężczyzn obcisłe. Podobnie jak Jan van Eyck gromadził na swych obrazach z dziecinnem zadowoleniem pstrocizny, błyskotliwości i połyskliwości, tak samo moda lubowała się w barwach żywych i jaskrawych, w haftach, skrzących łańcuchach, złocistych stroikach i połyskliwych ozdobach z pereł. Podobnie jak malarze rozkoszowali się szczegółami dziwacznymi, tak samo moda lubiła drobne fałdki i kanciaste zakładki. Teraz pomija się to wszystko, by nie psuć wielkiego zakroju linij. Kształty strojów znamionuje wielka prostota, zamiast dawniejszego przeładowania ładnymi szczegółami. Przedtem uwydatniano smukłość oraz gibkość ciała krótkimi rękawami i obcisłemi trykotami; teraz kostyumy są wolne i uroczyste. Kobiety ubierają się w suknie z ciężkiego szeleszczącego brokatu, a bufy na ramionach poszerzają barki i nadają postaciom wygląd majestatyczny. Spódniczka, przedtem krótka, staje się teraz powłoczystą, zezwalając jeno

na chód posuwisty, na *andante maestoso*. Czarne barety i fałdziste, obszerne płaszcze nadają mężczyznom wygląd świadomej siebie powagi i niewzruszonego spokoju. Ruchy ich, przedtem skoczne, stają się teraz pełnymi i okrągłymi.

Z innego jeszcze powodu różnią się portrety z epoki Cinquecenta od wizerunków wcześniejszych. Psychologję czasów owych charakteryzuje choćby ten szczegół, że zamiast popiersi, które przedtem wyłącznie były w modzie, pojawiają się półfigury, które z czasem wypierają figury po kolana, a wkońcu figury całkowite. Dla epoki, tak bardzo uduchowionej jak Quattrocento, głowa jeno miała znaczenie. Człowiek z epoki Cinquecenta, dla którego wytworność ruchów wielkiej nabrała wagi, dba o to, aby jego postać widniała na wizerunku w całości. Przedtem lubowano się w smukłości, więc ramiona przylegały ściśle do ciała: teraz poczyna się poszukiwanie motywów ruchowych, które, o ile możności, zezwalałyby na postawy szerokie. Dążąc do wywoływania wrażenia majestatycznego, zmieniono też akcesorya. Jeszcze u Memlinga dzierżyli mężczyzni różańce, a niewiasty książki do modlitwy. Perugino dał swemu Francesco dell' Opere kartkę z napisem: *Timete Deum*. Teraz damy dzierżą wachlarze, a dłonie mężczyzn na rękojeściach wspierają się mieczów. Majestat nie zezwala już na pokorę i zaparcie się siebie samego. Wiek nawet portretowanych jest inny. W początkach Quattrocenta, które zwykło patrzeć na wszystko mikroskopijnie,

portreciści wybierali głowy, obfitujące w szczegóły, w zmarszczki i fałdy, a więc starców oraz podeszłe matrony. Później, gdy zapanował wdzięk, jęły przodować młode dziewczęta tudzież niedorośli paziowie. Mężczyźni nawet na portretach z tego czasu mają w sobie coś młodzieńczego dzięki obcisłym strojom, skędzierzawionym włosom i ogolonym twarzom. Cinquecento nie może się poszczycić popiersiami dziewczęcemi, szorstkiej pełnemi gracyi, jakie wydał koniec XV stulecia. Uprzytomniając sobie kolejno Lavinię, Dorotę, Donnę Velatę, nabieramy przekonania, że galerja piękności Cinquecenta składa się z kobiet rozwiniętych i dojrzałych. Portrety młodzieńców również są rzadkie. Spotykamy niemal wyłącznie portrety mężczyzn, już nie ogolonych, lecz o pełnym poważnym zaroście. Nastaje zwyczaj portretowania się w wieku, który posiada najwięcej *gravità riposata*, godności i okazałości.

Podobnie jak ludzie przedstawiają się na portretach poważnie i majestatycznie, tak samo i budynki, w których przebywają, wielkie są i okazałe. Pierwej celem budowniczych była świeża gracya oraz smukłość, pełna wytworności. Kolumny pałaców miały smukłość ludzi w obcisłych sukniach. Wdzięczny ornament przystrajał równie bogato ściany budynków jak i kostyumy. Teraz, gdy ubiory ludzi stały się proste i uroczyste, gdy ich ruchy nabrały posuwistości i majestatu, w budowlach przejawia się także monumentalna powaga tudzież wielka prostota. Ornamentyka drobiazgowa zanika. Kształty są cięż-

sze, miąższe, surowe, poważne, komnaty wysokie i przestronne, by swobodę pozostawiały majestatycznym gestom.

Obrazy muszą się stosować do tych ludzi i tych komnat. W sztuce przeto pojawia się nowy ideał piękności. Wystarczy porównać Madonny Cinquecenta z Madonnami poprzedniej epoki. W epoce Quattrocenta kształty ciał były szczupłe i wiotkie, cierpkie i nierozkwitnięte. Za czasów Leonarda poczynają się rozchylać nierozwite te pąki. A teraz świetnieją letnim przepychem dojrzałości. Wytwarza się odmienna gestów wymowa. Na obrazach Filippina i Piera Pollajuola kroczyły postacie wdzięcznym pląsem tanecznym. Teraz stoją na ziemi krzepko i potężnie. Przedtem rozstawiały drobne rączek paluszki i suknie z wymuszoną unosiły elegancyą. Teraz tak samo są im obce wdzięczne gesty Quattrocenta, jak pieściwe, miękkie ruchy z epoki Leonarda. Znają gesty szerokie jeno i książęce. Co pierwej było ciche i delikatne, wyszukane i nieśmiałe, to potężnem staje się teraz i wielkiem.

Pod względem psychologicznym przemiana jest niepośledniejsza. Ludzie, którzy pozują do portretów nie z książką do nabożeństwa lub różańcem, lecz z mieczem i wachlarzem, nie mogą się pogodzić z myślą o pokorze, nie pojmują bóstwa w poniżeniu. Więc zamiast *umiltà*, która była ideałem w epoce Savonaroli, pojawia się *maestà*. Ongi czoło Maryi osłaniał żałobny kwef wdowi, teraz przyoblekają ją szaty książęce. Niegdyś była cichą służebnicą Bożą, później, u Corregia, staje się ona damą światową, teraz jest królo-

wą niebios. Wzrok jej nie promienieje żałością ni dobrocią. Spogląda dumnie i majestatycznie, wyniośle i surowo. Owiewa ją *odor di regina*. Motyw karmiącej dziecię Madonny, który za czasów Leonarda nabrał odcienia zmysłowości, znika niemal zupełnie, co jest również następstwem pojęć o dostojeństwie i majestacie książęcym.

Zmienia się także format tudzież kompozycya obrazów. Niewielkie, drobiazgowo wykończone obrazki, w których się lubowały czasy dawniejsze, wydają się małostkowymi. Nastrój szczytności można było osięgnąć jeno za pomocą figur wielkości naturalnej lub nadnaturalnej. Urywa się przeto dalszy ciąg dawniejszego malarstwa drobiazgowego. Co do kompozycyi, krok stanowczy uczynił wprawdzie już Leonardo. Po Quattrocento, które szeregowało szczegóły jedne obok drugich, Leonardo przystąpił do tego, by na małej płaszczyźnie skupić, o ile możności, najwięcej ruchu. Dążność ta do rozwijania scen zwięzłych, bez akcesoryów i przy pomocy niewielu figur, trwa nadal. Lecz poczucie przestrzeni u Leonarda i koncentracya dzieła w małym zakresie przestała już odpowiadać duchowi epoki, przywykłej do przestronności. Wielki gest Cinquecenta zacieśnienia nie znosił. Dlatego artyści ograniczają się coraz bardziej do nielicznych wielkich figur, poruszających się swobodnie i szeroko na przestronem tle architektonicznem. Jest to objaw znamienny, iż ubocznem zajęciem malarzy w epoce Quattrocenta było złotnictwo, teraz jest niem budownictwo. Przedtem nawykano patrzeć mi-

kroskopijnie, przodowała przytem chętka zdobnictwa; teraz nauczono się patrzeć ogromnie i wyrobiono w sobie monumentalne poczucie przestrzeni. Kompozycya w kształcie trójkąta, której hołdował Leonardo, wydawała się tej epoce także nazbyt kanciastą. Podobnie jak w kostyumach suknie damskie w kształcie dzwona oraz wąskie ramiona musiały ustąpić miejsca pełnym biodrom tudzież buchasto zaokrąglonym rękawom, tak samo kompozycye obrazów kształtują się w liniach miękkich i okrągłych. Głównie przeważa koło, łuk, krzywizna oraz linia falista.

Nawet pejzaż przystosowywa się do tego nowego smaku. Wiek XV., poszukujący ostrości i kanciastości, lubił w krajobrazach linie zębate, kontury twardo się wycinające oraz nagość skał litych. Stulecie XVI., do krągłej miękkości linij dążące, woli i w przyrodzie krągłość tudzież falistość, przedstawia ziemię w szacie roślinności, gdyż przez to szorstkość łagodnieje kształtów. Wówczas lubowano się w ludziach muskularnych, odsłaniano przeto szkielet ziemi. Teraz upodobano sobie ciała pełne i okazałe, więc jęto pejzaże przyoblekać także w roślinność. Wiek XV., który malował ludzi smukłych w trykotach, wyróżniał z pośród drzew cyprysy, jodły i świerki: wszystko, co strzela smukło w górę i ostro się kończy. Cinquecenciści unikali tych drzew; pełny jeno, zaokrąglony kształt drzewa liściastego godnie odpowiadał ludziom majestatycznym o ruchach szerokich. Kwiaty podlegają nawet temu prawidłu maku. Wiek XV., który odtwarzał na

obrazach wdzięczne postacie dziewczęce, roztaczał w pejzażu przedewszystkiem czar wiosny. Stulecie XVI., którego ideałem była kobieta dojrzała i rozwinięta, widzi przyrodę także w świetlistej krasie letniej.

Co więcej, nawet artystów znamionuje ten sam majestat, co obrazy przez nich malowane. Za czasów Castagna byli dzicy, zuchwali i nieokrzesani jak mury Palazzo Pitti, w epoce Magnifica przewytwornionymi stają się estetami. Savonarola uczynił z nich braciszków klasztornych. Później rzucają się pożądliwie w wir życia i umierają młodo. Teraz są to mężowie poważni i stateczni, pełni owej *gravitas*, którą Castiglione uważa za znamię kawalera doskonałego. Opromienia ich blask majestatu, obcują z monarchami i dostojnikami, jak równi z równymi.

6. Tycyan.

TYCYAN, wielki król weneckiego Cinquecenta, ma się tak do Giorgione'go, jak spokojny, zrównoważony wiek męski do namiętności i marzycielstwa młodzieńczego. Na myśl o Giorgione'm przypominają się wiersze, które Mogens *) o sobie nuci:

„W tęsknocie żyję,
W tęsknocie; —"

na myśl o Tycyanie słowa Fausta:

„Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Thun."

---

*) Bohater noweli znakomitego duńskiego poe J. P. Jakobsena. (*Przyp. tł.*).

Przyszedł na świat nie w Wenecyi samej i nie na sąsiedniej równinie, lecz w górach dalekich. Wzrósł śród poważnych borów jodłowych i olbrzymich ścian alpejskich. Już to samo nadaje jego indywidualności inny charakter. Był mężem o herkulesowej budowie ciała, z piersią rozrosłą i nawykłą do oddychania ostrem powietrzem górskiem; ogorzałe oblicze wyglądało, jak ulane ze spiżu; oczy miał jasne i spokojne, o tem śmiałem, orlem spojrzeniu, które zwykło znamionować zdobywców świata. Przybywszy ze swych gór ojczystych do świetlanego miasta cudów, nie dał się olśnić niczemu. Stanął przed sztalugami z tem przeświadczeniem: będę wielkim człowiekiem, księciem artystów weneckich, bo tak chcę. Ta siła woli, ta sophrosyne oraz poważne pojmowanie życia, nie opuszczały go nigdy.

I Tycyan, jak każdy niemal artysta, miał okres, gdy nie był sobą samym. Wiedeńską Madonnę Cygańską malował pod wpływem Bellini'ego; Grosz Czynszowy—pod wpływem Leonarda. Są też obrazy jego, które wyglądają, jak duchowe potomstwo Giorgione'go: Trzy Doby Żywota tudzież Miłość Ziemska i Niebieska. Atoli one właśnie są dowodem, że Tycyan właściwie nigdy nie malował „obrazów nastrojowych." Miękkie motywy weneckie pod krzepką jego ręką granitowe otrzymują jądro. Nawet dzieła tak porywająco piękne, jak Miłość Ziemska i Niebieska, mimo wszystko nierównie mniej są upojne i pierzchliwe. Tycyan nie jest marzycielem, nie odczuwa łzawych, elegijnych, arkadyjsko-

sielankowych nastrojów Giorgione'go. Gdzie bywa wyłącznie sobą, prawdziwym Tycyanem, tam znamionuje go wyniosłość i potęga, posągowość i moc gór jego rodzinnych. Powietrze, otaczające jego postacie, nie jest duszne i zmysłowe, lecz czyste i zimne. Niepodobna o nim użyć słów, jak: miły, wdzięczny, uroczy, marzycielski; tak samo, jak trudno je zastosować do stron ojczystych Tycyana, do pełnych grozy i posępności gór cador'skich. Powiada się jeno: potężny, majestatyczny. Szczytność, odpowiadająca przyrodzie, na którą padło pierwsze zdumione spojrzenie chłopca, lecz także pierwotna krzepkość górala jawi się zamiast miękkości i marzycielstwa, cechującego twórczość Giorgione'go, dziecięcia równin. Ma on w sobie coś z odwiecznych drzew swej ojczyzny, które, wyrósłszy na kamienistym upłazie, od pierwszej chwili swego istnienia zmagają się nieustannie z żywiołami i zapasom tym zawdzięczają zwięzłość korzeni oraz krzepkość gałęzi. A nawet ma w sobie niemało okrutnego tych olbrzymów egoizmu. Podobnie jak one zabierają okólnym krzewinom wszystką ziemię i słońce, by tem wspanialej roztoczyć swe korony, tak samo Tycyan silnemi swemi barkami roztrąca wszystkich, którzy chcą w jego sąsiedztwie żyć i tworzyć.

Inna jeszcze strona twórczości Tycyana daje się objaśnić jego góralskiem pochodzeniem. Dom, w którym się urodził, wznosi się na samym krańcu miejscowości, gdzie się zaczynają już góry i gdzie z szumem Piave z chmurnych stacza się wirchów. Słyszał wi-

chry, huczące na olbrzymich szczytach i wstrząsające węgłami domów, widział, jak na wybrzeżu spadające druzgotały się głazy, jak czarne chmury nawałnice niosły deszczowe. Pierwszy wniósł przeto do malarstwa weneckiego, tchnącego cichym spokojem tudzież zadumanym liryzmem, żywioły patetyczne i dramatyczne.

Dwa dzieła najcelniejsze z zakresu tego, mianowicie Bitwę pod Cadore oraz Piotra Męczennika zniszczył pożar, jak gdyby żywioły chciały się zemścić, że tak dziko niszczycielską przedstawił ich potęgę. Atoli dawne sztychy przekazały nam treść tych obrazów. Na pierwszym, w ciasnym wąwozie, z którego ujść niepodobna, walczą ze sobą ludzie i konie; wokół goreją wioski; czarne chmury dżdżem zieją i ogniem. Męczeństwo św. Piotra drga dziką melodyą burzy. Postać świętego jest krzepka i potężna, morderca, pochylający się nad swą ofiarą, dziki i ogromny. Wiatr wydyma suknie, gnie wierzchołki drzew.

Jego Asunta *) wywołała chłodny jeno podziw. Pochodziło to stąd, iż w mieście konserwatywnem, pośród dzieł sztuki hieratycznej, obraz wydawał się zamało weneckim. Gdyby przyciągana nadziemskim magnesem, wznosi się Marya Panna ku niebu, wyciągnąwszy ramiona. Ciemne jej włosy falują na wietrze, wspaniale rozwiewają się fałdy jej szaty, powietrze pełne jest szumu, jak gdyby skrzydła przerzynały je ar-

---

*) Wniebowzięcie Maryi Panny. (*Przyp. tł.*)

chanielskie. Apostołowie z podziwem wyciągają ramiona. Dopiero w kościele Frari, przed Madonną Pesaro, można sobie zdać dokładnie sprawę z kierunku, jaki Tycyan nadał malarstwu weneckiemu. Wzwyż dźwiga się potężna kolumna, ogromna jak kolumny bazyliki Piotrowej, której podówczas nikt jeszcze budować nie zamierzał. Na cokole siedzi Madonna. Nie pośrodku obrazu i nie w pozycyi frontalnej, jak tego tradycya wymagała bizantyńska. Bowiem kolumna wznosi się na uboczu, a jej przeciwwagę stanowi jeno rozwiany sztandar w ręku jednego z pobożnych. Jest to zerwanie z zasadami kompozycyi dawniejszej. Linie nie wiążą się zgodnie z architektoniką prawidłową. Zamiast równomiernej metryki pojawia się kompozycya, licząca się jeno z plamami barwnemi.

Co prawda, jeden ten rys nie jest rozstrzygający w sztuce Tycyana. Lubo pochodzenie jego wyjaśnia niejedną cechę, różniącą go od Wenecyan rodowitych,—to jednak trzeba pamiętać, iż przybył do Wenecyi w latach młodzieńczych. Dlatego też jego sztuka nie zawsze przywodzi na myśl wirchy dolomitowe. Niejednokrotnie przypomina także spokojne zwierciadło lagun.

Tycyan nie stał się nigdy burzliwym dramatykiem. Pomijając warunki epoki, należy to przypisać kolejom jego życia. Dola żadnego artysty nie była tak spokojna, jak jego. Nikt nie umiał tak przeobrazić życia w dzieło sztuki. Całe jego istnienie jest jedną wielką harmonią, bez gwałtownych walk, bez wstrząśnień i niedostatku. Już w r. 1516

odziedzicza po swym mistrzu, Bellini'm, godność urzędowego malarza Wenecyi i rozpoczyna odtąd swój pochód zwycięski, podobny do trwającego przez całe życie tryumfu. W r. 1520 u szczytu swej stoi chwały. Nie jest meteorem, lecz gwiazdą, jaśniejącą spokojnie, która podnosi się na widnokręgu powoli lecz nieustannie i rozjaśnia przestworza, nie tracąc ani na chwilę promienistej swej mocy. Najpotężniejsi władcy Europy zasypują go zamówieniami i zaszczytami: Karol V zaprasza go do swego obozu pod Bolonią i do Augsburga; papież Paweł III oraz król francuski, Franciszek I, pisują do niego listy, ubiegając się o względy jego. Henryka III z książęcym przyjmuje u siebie przepychem. Odbywają się u niego zebrania towarzyskie, przywodzące na myśl dzieło niemieckiego artysty Feuerbacha, „Dantego w Rawennie“. W cienistych alejach ogrodu przechadzają się dumni senatorowie i szlachetne damy. Gdy słońce zapada i dalekie wyspy zapłoną w blaskach zórz wieczornych, śmiechy gondolierów, śpiewy i dźwięki rozlegają się luteń. „Wszyscy książęta, uczeni i dostojnicy, przyjeżdżający do Wenecyi, odwiedzali Tycyana“ — opowiada Vasari. Albowiem „nie tylko był wielkim artystą, lecz celował także dostojeństwem swej natury“.

Dostojność ta wycisnęła swe znamię na jego twórczości. To, co się zowie idealizmem Tycyana, nie jest wynikiem rozmyślań estetycznych, lecz naturalnym poglądem męża, przebywającego na wyżynach żywota. Nie zaznał nigdy małostkowej troski, nie wiedział

nawet, co to choroba, więc świat mu się wydawał zdrowym i pięknym, więc widział go w chwale promienistej i szczytnej. Nie wzdraga się przed rzeczami, których unikałby idealista. Na obrazie, przedstawiającym Danae, zespala królewskość z gminnością, w starej upostaciowaną jędzy. Malując Maryę Pannę, udającą się do świątyni, roztacza na wzór Gentile Bellini'ego wielką scenę ludową, w której biorą udział senatorowie, wystrojone patrycyuszki, przekupki i urwisy uliczne. Lecz najpowszedniejszą nawet codzienność umie wyszlachetnić. Nawet chłop, jadący na targ na ośle, wielkim tchnie stylem metopów Partenonu. Przepaja dzieła wielkim spokojem tudzież królewską łaskawością własnej swej istoty.

Zaznacza się to przedewszystkiem w jego portretach. Nie zniża się do upiększań, do lokajskiego schlebiania. Ze straszliwym realizmem maluje stare, zwiędłe ciało Pawła III, jego drżące wyschłe palce, cienkie przegniłe wargi tudzież małe oczki, wyrazem przebiegłości ożywiające tę mumię. A jednak wiedział Karol V, dlaczego Tycyana nazywał swym Apellesem. Inni malarze widzieli jeno jego maskę bladą, skrofuliczną i lodowatą. Tycyan w portret jego przelał cząstkę swego własnego majestatu. Ten czarny rycerz w stalowej zbroicy, co z pochyloną kopią jedzie konno o brzasku przez pobojowisko—to nie igraszka w rękach niemieckich kurfürstów, to nie mętna i chwiejna głowa, której kanclerz Granvella śmiał udzielać instrukcyj politycznych. A ten wynędzniały,

skrytości pełen monarcha, co na portrecie monachijskim siedzi, drżąc od zimna, na werendzie swego zamku i mimo pory letniej w ciepłe otula się futro—to nie melancholik o chorej woli i chorem ciele, który w rok później zamyka się w klasztorze St. Yuste, by w otoczeniu tykających zegarów tudzież czarnych trumien urządzić własny swój pogrzeb. Tycyan wyposaża go tem, czem się Karol V szczycił w swych najlepszych latach: przenikliwym rozumem największego swego czasu statysty oraz olimpijską apatyą władcy dwóch światów. Podręczniki sławią go jako malarza królów, ponieważ królowie z epoki Cinquecenta pozowali mu do portretów. W imię słuszności należałoby ten tytuł odwrócić. Mąż, który sam był księciem swych towarzyszy, uszlachcał jak król z bożej łaski każdego, kto go o przywilej szlachecki prosił. Gdy zmarł, zabity morem, chowano go jak króla w kościele Frari, a nie, jak Perugina lub Ghirlandaja, w szczerem polu. Za życia podnosił zatem wszystkich ludzi do godności książęcej. Zgryźliwy paszkwilista, Aretino, wygląda jak Zeus, co zmarszczeniem brwi budzi strach w możnych tej ziemi. Córa Strozzich staje się królewną, a jego własna córka, Lavinia, przemienia się w boginię grecką, która przyoblekła boskie swe ciało we wspaniałe szaty renesansowe, aby czas jakiś spędzić pośród śmiertelnych.

Jego pejzaże znamionuje to samo poczucie stylowe. Malował wszystkie nastroje przyrody, a nigdy przekonywającej nie brak im prawdy. Wszystkie szczegóły świadczą

o artyście, który wzrósł śród przyrody i nie zerwał nigdy łączących go z nią węzłów. Mimo to napróżno silą się jego biografowie, by oznaczyć dokładniej miejscowości przezeń malowane. Albowiem pejzaże Tycyana, lubo prawdziwe w szczegółach i wywołane widokami jego stron rodzinnych, w całości nie są nigdy kopiami okolic rzeczywistych. Na to błękitny ton oddali jest za ciemny, brunat liści za ciepły, światło słoneczne zanadto świetliste. Stwarza świat szczytniejszy i szlachetniejszy od świata ziemskiego, gdyż jako pejzażysta nie maluje również przyrody, lecz siebie samego. Z powodu swej szczytności jest twórcą „pejzażu heroicznego“, poprzednikiem Paussin'a i Claude'a. Sława jego w tym względzie na tak silnych wspierała się podstawach, że jeszcze okres klasycyzmu niemieckiego, czasy Winckelmanna, zwały go „Homerem pejzażu“.

Epitet ten zwraca naszą uwagę na inną jeszcze cechę: na jakowąś starodawność i patryarchalność, którą nawykliśmy łączyć z imieniem Tycyana. Nie możemy go sobie wyobrazić inaczej, jak według owego portretu, znajdującego się w galeryi berlińskiej, na którym stoi wspaniały, niby patryarcha z niepamiętnych czasów. Ma lat osiemdziesiąt, a przecież niepożytą tchnie mocą ta głowa o ognistem spojrzeniu i wysokiem, potężnie wysklepionem czole. Okrywa go ciężki płaszcz futrzany. Łańcuch Złotego Runa, zdobi, jak przystało, jego pierś. W tym portrecie zawierają się wszystkie wyobrażenia o Tycyanie: mąż dostojny, stalowe dziecię

Alp, a przedewszystkiem: patryarcha homeryczny. Lubo krom portretu berlińskiego istnieje jeszcze wiele innych portretów własnych artysty, to przecież żaden nie przedstawia go jako zgrzybiałego starca lub jako młodzieńca. Zawsze jest mężem dojrzałym, z którym nader trudno skojarzyć pojęcie młodości. Najcelniejsze jego obrazy powstają w wieku późniejszym, gdy Giorgione oddawna spoczywał już pod ziemią. Są to dzieła młodzieńcze człowieka dojrzałego, źrałe utwory starca, który wieczną zachował młodość. Chcąc sobie zdać sprawę z ich znaczenia *artystycznego*, zapominać o tem nie można.

Tycyan nigdy nie malował wiosny i nigdy nie odtwarzał zimy, gdy całun śmiertelny okrywa ziemię. Ulubioną jego porą roku są słoneczne dnie październikowe, gdy pośród ciemnych liści jarzą się błękitne grona winne, gdy liście tonami mienią się ciepłymi i brunatnymi, gdy na drzewach połyskują soczyste owoce. Nie jest to zgoła dziełem przypadku, że na swych obrazach, przedstawiających Madonny, lubi umieszczać kosze z dojrzałemi jabłkami, tudzież, że jego córka dzierży czarę z owocami. Ogromnie świetna pozłocista krasa brzoskwiń, winogron, melonów oraz pomarańcz jest dla Tycyana tem, czem dla twórcy „Wiosny“, Botticelli'ego, była lilia. Malując kwiecie, nie wybiera nigdy kwiatów wiosennych, pierwiosnków, krokusów, anemonów i goryczek. Lubi zupełnie rozkwitnięte kwiaty jesienne, a także bratki i fijołki, gdyż tony ich są głębsze i nie

tak młodzieńcze. A ma nie tylko ulubioną porę roku, lecz i ulubioną porę dnia. Odwieczerz, gdy głęboka barw harmonia przepaja przedmioty, gdy po długim, pięknym dniu ziemia spowija się w ciszę, przybycia oczekując nocy:—oto chwila, którą Tycyan szczególniej sobie upodobał.

Zgodnie odpowiada temu jego ideał kobiecy, z tą różnicą, iż kobieta bywa zazwyczaj o dziesięć lat młodsza od mężczyzny. Bowiem wspaniałe te kobiety niczem nie przypominają jesieni, nie więdną nigdy, wiekuiście majestatyczną promieniąc pięknością. Nie będąc jednakże jesienią, nie są też wiosną. Przywodzą na myśl bujny, okazale rozkwitnięty przepych późnego lata. Nie maluje świeżości dziewczęcej, nie dba o wdzięk pustoty. Odtwarza jeno dumną krasę dojrzałej niewiasty.

A odtwarza ją z powagą i spokojem statecznego wieku męskiego, z tęsknot i marzeń już wyzutego. Gwiazda, przyświecająca jego twórczości, to nie Venus, lecz zorze wieczorne. Różnica między nim a Giorgione'm, zaznacza się choćby tem, iż nic o jego nie wiemy modelach. Wprawdzie o obrazie z Uffiziów, przedstawiającym Venus, utarła się pogłoska, iż ma on wyobrażać Eleonorę, księżnę z Urbino. Do innych podobno mu pozowały jasnowłose Lombardki, napływające z Alp do miasta lagun. Potężne, dumne typy kobiece z jego obrazów nie mają bowiem nic wspólnego z małemi, śniademi, czarnookiemi Wenecyankami, co w drewnianych sandałkach przemykają chyżo

niby jaszczurki przez plac św. Marka. Wenecyanie z epoki Cinquecenta patrzali zapewne na kobiety Tycyana tak samo, jak Rzymianie na królewny północne, kroczące majestatycznie za tryumfalnym pojazdem Cezara.

Jednakowoż rzeczą główną jest to, iż Tycyan, według Vasari'ego, malował przeważnie z pamięci, a modelem kobiecym jeno jako środkiem posługiwał się pomocniczym. Giorgione, który pierwszy pielgrzymował na wyspę Cyterę, umarł młodo. Tycyan, mąż dojrzały, nie znał żądz ni namiętności. Ciało niewieście nie oznacza dla niego kobiety, lecz harmonię kształtów, linij i barw. Alfonso d' Este, której swej kochance kładzie na piersi pięść, opancerzoną w żelazo: oto, jak Tycyan odczuwał kobietę.

Wskutek tego olimpijskiego spokoju, tej wyniosłej homerycznie patryarchalnej łaskawości, jest on najwięcej helleński pośród wszystkich malarzy chrześciańskich. Correggio nie zdołał odczuwać nagości wyłącznie artystycznie, wnosząc do greckiego kultu piękna czynnik zgoła nie helleński: lubieżność. Kobiety Tycyana nie znają pokuszeń ni pożądania. Uśmiech lubieżny na ich nie igra licach. Nawet gdy Jupiter pod postacią satyra śledzi nimfę Antyope, lub gdy na Danae spada deszcz złoty,—zawsze dzieła te tchną prostotą starożytnej plastyki tudzież majestatem niemal hieratycznym. Duże, ciemne oczy tych kobiet nie goreją żądzą ni tęsknotą. A ponieważ są takie niedostępne, tak wolne od wszelkich pragnień ziemskich, więc też nie kala

ich żadna małostkowość, żadna pospolitość. Nagość ich budzi cześć tak samo, jak szczytny spokój Afrodyty z Melos.

Ten duch helleński przejawia się także w jego obrazach kościelnych. „Co to był hellenizm? Miara, dostojność, jasność.“ Schillerowska ta definicya hellenizmu stosuje się znakomicie do Tycyana. Wprawdzie w jego twórczości odzywają się niekiedy tony chrześciańskie. Gdy przedstawia męczeństwo św. Wawrzyńca, lub gdy maluje dla Filipa II Magdalenę pokutującą z Biblią i czaszką trupią,—bywa zwiastunem sztuki z końca XVI stulecia, sztuki niespokojnej i ekstazą rozpłomienionej. Lecz nawet w takich dziełach uroczystą zachowuje spokojność. Na jego obrazach, przedstawiających Madonny, spirytualizm chrześciański ustępuje miejsca helleńskiemu polotowi tudzież klasycznej jasności. Układ szat jest swobodny i majestatyczny, gesty pełne i okrągłe. A nie tylko Marya Panna dostojną jest królową. Świętych przenika również wyniosły duch grecki. Tchną poczuciem książęcej mocy a nie służalczej pokory, noszą znamiona siły a nie słabości. Ciała są krzepkie, rysy mają wyraz dumny i rozkazujący. We wszystkiem wydaje się gdyby dziecięciem wielkiej tej epoki, która wydała Periklesa i Fidyasza. Nic nie przypomina odurzającej woni kadzideł tudzież pomroków, katedry zalegających chrześciańskie. Przychodzą raczej na myśl szumy błękitnych fal morskich oraz surowy majestat świątyni w Pestum.

7. Współcześni Tycyanowi.

Tycyan jest centrem sztuki weneckiej, podobnie jak Leonardo medyolańskiej, a Dürer niemieckiej. Artyści następujący są także samodzielnymi mistrzami i każdy z nich nowe krainy przysparza królestwu piękna. Lecz wszech ogarniającą mocą żaden z nich nie dorównywa olbrzymowi z Pieve.

U PALMY VECCHIO miękki spokój sztuki weneckiej w beznamiętną niemal zamienia się nudę. Palma malował mniej więcej to samo, co Tycyan: obrazy, na szersz idące, na których Madonna siedzi w otoczeniu świętych pośród pejzażu wieczornego. A ponieważ rozpoczął bardzo wcześnie, więc, jak się zdaje, wprowadził nawet pewną nowość stylistyczną. Zamiast półfigur, które za czasów Cimy panowały na obrazach tego rodzaju, pierwszy jął malować całe postacie. Pejzaże są także bardzo piękne, pozornie od tycyanowskich niemal się nie różniące. Roztacza się na nich w całej pełni radosny spokój tudzież uroczy wdzięk jego miejscowości rodzinnej, Serinalty. Widnieją żyzne bujne doliny, brunatne stoki i błękitne dale, jaśnieje słońce, zlewające zachodnie swe zorze na ciemne pasma górskie. Na wielu obrazach, jak na drezdeńskiej „Rut“, przejawia się jakiś czar sielski, którym Tycyan na kilku jeno drzeworytach poszczycić się może. Atoli rzadko się on wzbija ponad poziom tej radosnej zadumy. Giorgione urodził się na dusznych równinach, więc sztuka jego ma w sobie także coś dusznego i zmysłowego. Tycyan po-

chodził z majestatycznych wyżyn, twórczość jego jest przeto wzniosła i szczytna. Serinalta, miejsce urodzenia Palmy, leży pośrodku między równinami a górami. Tak samo sztuka jego nie jest ani szczytna ani marzycielska. Jest wdzięczna, ale powierzchowna i płytka. Barwa jego miła, ale pozbawiona ognia. Znamionuje go zupełny brak temperamentu, oraz wrażliwości w odczuwaniu. Aczkolwiek malował mnóstwo obrazów, to jednak jest to właściwie zawsze *jeden i ten sam* obraz. Wciąż powtarza się ta sama głowa, ten sam jałowy ideał formy. A gdy kobieta, zamiast w odzieniu, pojawia się dla urozmaicenia nago, dzieje się również to samo. Gdy stoi, zowie się Ewą; gdy leży, nosi miano Venus. Jeden z jego obrazów, przedstawiających Venus, wisi w Galeryi drezdeńskiej obok przedziwnego dzieła Giorgione'go. Rozdział między nimi wielki jak świat. Co u Giorgione'go było upojeniem, pieśnią nad pieśniami, to u Palmy stało się wyidealizowanym wizerunkiem nudnej piękności, która, leżąc na posłaniu, chlubi się krągłą rytmiką linij swej postaci.

Nawet jego portretom, którym zawdzięczał swe powodzenie w modnym świecie weneckim, szkodzi polor idealistyczny. Niepodobna zaprzeczyć, że kobiety te są majestatyczne. Napełnia podziwem przepych falistych ich bujnych włosów, przetykanych perłami, tudzież pełne kształty i bufiaste jedwabne rękawy, takie sztywne i niepodatne, jak gdyby były rozpięte na drutach. Krągłym ruchem unoszą złote swe włosy,

by je upudrować, lub też siedzą bezczynnie, założywszy ramię za głowę, i patrzą na nas wzrokiem, który mógłby być zalotny, gdyby nie był taki bezduszny. Zachodzi pytanie: czy bezduszność tę należy złożyć na karb Wenecyanek, czy też na karb Palmy? Wprawdzie sawantek w rodzaju Cassandry Fedeli i Cateriny Cornaro napewno niewiele było w Wenecyi. Duchowy widnokrąg dam weneckich nie sięgał poza puszkę z pudrem. Lecz toaleta ma także swą poezyę. Dowiedli tego malarze rokokowi tudzież Rossetti. Pod pendzlem Palmy gracya i wytworność, żar i słodycz oczu, subtelność i uśmiech szyderczy w ten sam mdły przemienia się majestat. Wszystkie potrawy świata przeobrażają się w cielęcinę na zimno.

Po śmierci Palmy spuściznę jego objął PARIS BORDONE. Malował, jak Palma, rzeczy najprzeróżniejsze. Większość prac jego należy do tego rodzaju, któremu w Wenecyi dał początek Gentile Bellini: epizody z historyi weneckiej, rozgrywające się na tle okazałych widowni architektonicznych. Różnica jest w czasie jeno, a mianowicie, w tem, że architektura nosi znamię późnego stylu renesansowego, a ludzie już nie są sztywni, lecz ze swobodną poruszają się godnością. Atoli słynie on przedewszystkiem jako malarz Wenecyanek. Każda niemal galerya posiada portret ryżowłosej piękności w mienistej sukni brzoskwiniowego koloru. Bordone jest wytworniejszy, niż Palma. Nie dość, że z równem wywołuje mistrzowstwem grę lśnień na jedwabiach i adamaszkach. Nie dość, że

z tą samą odtwarza biegłością odcienie rudych włosów tudzież miękki połysk upudrowanej skóry. Kobiety jego mają nadto rozkazującą wyniosłość, wytworność oraz wielkie, książęce ruchy, wobec których sztuka Palmy wydaje się małostkową. Między nim a Palmą stoi bowiem olbrzymia postać Tycyana. Mistrzowi temu zawdzięcza Bordone swój wielki styl.

BONIFACIO'wie i BASSANI'owie odegrali pewną rolę w historyi obrazu obyczajowego. Pierwsi opracowywali motywy religijne na sposób scen z życia patrycyuszów weneckich, drudzy odtwarzali epizody z życia chłopskiego. U Bonifaci'ów niema ani śladu odczuwania religijnego. Wszystkie ich dzieła promienieją ziemskim przepychem tudzież czarem doczesnego użycia. Widnieją wspaniałe budynki, tłoczą się wystrojeni ludzie. Ulubione przez nich zamierzchy jedność kolorystyczną w pstry wnoszą galimatyas. Zgoła niewiadomo, czy Bonifacio Veronese, malując swą Ucztę Możnych, miał na myśli Biblię. To, co obraz przedstawia, jest jedynie epizodem z prywatnego życia patrycyatu weneckiego. Dostojnik, po skończonej uczcie, siedzi ze swą małżonką i córkami w ogrodzie. Jedna gra na lutni, druga marzy. Sztuka jego niema w sobie zgoła pierwiastku wielkości; jest jeno ładna i miła. Atoli, ponieważ wiek XVI, dążąc do monumentalności, unikał czynników rodzajowych, obrazy Bonifacio'w mają przeto znaczenie zwiastunów malarstwa rodzajowego ze stulecia następnego.

Na Bassani'ów wywarły wpływ chłopskie sielanki, na kilku drzeworytach odtworzone przez Tycyana. Chodzili po wsiach, rysowali

chaty, woły, wozy, przekładając to wszystko na tematy z legend biblijnych, w otoczeniu bogatych pejzaży. Sprzęty domowe tudzież zwierzęta, widniejące na ich obrazach, miały dla nich większą wagę, niźli temat biblijny. W ten sposób do włoskiego malarstwa religijnego wnieśli motywy sielskie i chłopskie. Zapowiadają oni tedy malarstwo zwierząt, które rozkrzewiło się w w. XVII.

Równolegle z tymi artystami weneckimi podążają malarze z Brescii. ROMANINO swą ruchliwością tudzież rozmachem przypomina wielce Wenecyanina PORDENONE.—MORETTO, jeden z najszlachetniejszych artystów, jakich wydały Włochy, wycisnął na malarstwie religijnem znamię wzniosłości i dostojności. Jest cinquecentistą z powodu majestatycznej prostoty swych obrazów, zachowuje atoli namaszczoną uczuciowość epoki dawniejszej. W przeciwieństwie do Wenecyan, którzy lubią tony pełne i rozgłośne, u Moretta nastraja się wszystko na subtelną perłowość srebrzystą. Lubuje się przedewszystkiem w białych opończach Benedyktynów, bo one tworzą ton zasadniczy harmonii kolorystycznej całości. W przyrodzie przeważają także zimne tony szaro-błękitne. Woda bywa biała. Obłoki mienią się jasną szarością. Zorza wieczorna, u Wenecyan ciemno-purpurowa, jest u niego matowo-szara lub cytrynowo-żółta. Piękny ołtarz w Berlinie, św. Justyna w Wiedniu, Madonna we Frankfurcie, oraz Wniebowzięcie Maryi Panny w Brerze: —oto najprzedniejsze z dzieł jego, poza Brescią się znajdujących. Prócz tego sły-

nie przeważnie z portretów; znamionuje je iście wenecki wielki rozmach, z niemal północnem skojarzony upodobaniem do przedstawienia ludzi w ich codziennem otoczeniu tudzież zwykłej atmosferze.

W tym względzie wzorował się na nim uczeń jego MORONE, który później pracował w Bergamo. Jego „Krawiec“ należy do najcelniejszych dzieł z dziedziny portretu cinquecentistycznego. Ani śladu natrętnej pozy, ani odrobiny sztuczności. Atoli polot monumentalny jest tak dalece znamieniem czasu, że skromny rzemieślnik staje się szlachcicem a portret przedstawia się jako wytwór wielkiego stylu historycznego. SAVOLDO z pośród tej grupy jest najniepospolitszy. Pochodził, podobnie jak Melzi i Boltraffio, z rodziny szlacheckiej, poświęcił się sztuce z zamiłowania, mógł więc swobodniej od malarzy zawodowych hołdować swym upodobaniom osobistym. Przedmiotem tychże był pejzaż. Tradycyjne motywy religijne przemieniają się pod jego ręką w studya nad światłem tudzież w pejzaże nastrojowe. Jak się zdaje, punktem wyjścia dla twórczości Savolda był wielki obraz religijny, namalowany w r. 1522 przez Tycyana dla Brescii. Na obrazie tym Zmartwychwstanie Pańskie odbywa się w porze zmierzchowej. Z lubością pogrąża się tedy w nastrojach mrocznych i magicznych. Na obrazie, przedstawiającym Przemienienie Pańskie, przestworza blaski napełniają mistyczne, promieniejące ze Zbawiciela. Opłakiwanie Zwłok Chrystusowych odbywa się przy melancholijnem oświetleniu wieczornem. Po-

kłon Pasterzy nastręcza mu sposobność do roztoczenia czaru nocy miesięcznej. Nawet do portretów wprowadza efekty świetlne, miękką zwłaszcza jaśnię zorzy wieczornej, która, napływając przez okno, rozsiewa swe blaski wewnątrz komnaty i opływa falą osoby portretowane. A ponieważ to mżenie światła było dlań rzeczą główną, przeto uczynił krok dalszy i przeniósł efekty świetlne na najcodzienniejsze postacie z życia powszedniego. Szczególniej słynie figlarna postać dziewczęcia, będąca własnością muzeum berlińskiego. Zakrywszy główkę brunatnym płaszczem jedwabnym, przesuwa się, bystre rzucając spojrzenia. Wieczór zapada. Jeno jakiś zapóźniony promień słoneczny muska jej bladą, delikatną twarzyczkę. Obrazami tego rodzaju wyprzedził Savoldo rozwój sztuki cechowej o całe stulecia.

SEBASTIANO DEL PIOMBO, o osiem lat młodszy od Tycyana, jeno w swych dziełach młodzieńczych może uchodzić za Wenecyanina. Zwłaszcza malowidło w kościele San Giovanni Crisostomo należy do najsubtelniejszych zabytków sztuki weneckiej. Postacie kobiece, otaczające tron świętego, znamionuje cierpka powaga tudzież uroczysta szczytność. Miał on też poczucie barw głębokich i świetlistych i pod tym względem nikt mu niemal nie dorównywał w Wenecyi. Atoli na zaproszenie Agostina Chigi przeniósł się do Rzymu i z Wenecyanina stał się Rzymianinem. Już jego portrety kobiece zapowiadają tę zmianę: wspaniała heroiczna kobieta o rozrosłym torsie rzymskim, z Uffiziów,

tudzież Dorota z muzeum berlińskiego, co wyniosła i niedostępna mierzy widza spojrzeniem *Venus victrix*. Później pochodzenie jego z bizantyńskiej Wenecyi przejawia się w tem jeno, iż nawet w pogańskiej Romie maluje sceny z Męki Pańskiej: Biczowanie, Pochód na Golgotę i Złożenie do Grobu. Atoli styl dzieł jest rzymski: zamiast barwistości weneckiej posępna barwa szaro-ołowiana, zamiast spokoju ruchy ciężkie i ogromne. Świadczy o tem wymownie obraz, przedstawiający Zbawiciela, który potężnym gestem wywołuje z grobu herkulesowego Łazarza. Ugiął z podziwem kolana przed rzymskim tytanem, Michałem Aniołem.

8. Michał Anioł.

Pod wodzą MICHAŁA ANIOŁA sztuka Cinquecenta czyni krok swój ostatni. Z biegiem wieku styl wielki bierze coraz bardziej górę nad wszelkiemi drobiazgowościami realnemi. Przedtem odtwarzano na obrazach całkowite cząstki świata, teraz dokonywa się wyodrębnienie monumentalnego malarstwa figuralnego. Michał Anioł wypowiada w tym względzie słowo ostatnie i rozstrzygające. U Wenecyan pejzaż gra jeszcze ważną rolę w nastrojowości obrazu, natomiast Michał Anioł obwieszcza, że niemasz wogóle piękna poza kształtami ludzkimi. Na jego obrazach nie ma ani źdźbła trawy. Na fresku w Kaplicy Sykstyńskiej, wyobrażającym Stworzenie, powstanie roślinności zaznacza się jakiemś szczególniejszem zielskiem, paprocie przypominającem

przedpotopowe. Kawałek muru wyobraża symbolicznie miasto, a drzewo — ogrojce rajskie. Jedynem zagadnieniem Michała Anioła jest nagie ciało ludzkie. Sztuka jest dlań równoznaczna z nagością.

Chcąc zrozumieć jego obrazy, trzeba też pamiętać, że Michał Anioł był właściwie rzeźbiarzem. Miejscem, w którem najłacniej go sobie wyobrazić, jest kamieniołom Pietra Santa, kędy przesiadywał, pogrążony w zadumie nad mnóstwem istot, kryjących się w skale. Lubo zajmuje się malarstwem od lat najwcześniejszych, przecież jeno wtedy jest w swym żywiole, gdy dzierży młot i dłuto. Malarstwo ma dlań wartość jeno pośrednią. Uważał je za rzucane na płaszczyznę szkice myśli plastycznych, których mu wykonać nie dano. Ponieważ nieznaczną jeno cząstkę swych pomysłów mógł wykonać w marmurze, przeto malarstwo było dlań środkiem, umożliwiającym wyczarowanie całych światów istot kamiennych. Z przeraźliwą jednostronnością podąża od początku tymi torami. Nigdy nie zachwycała go barwa lub psychiczna treść tematu. Patrzy na świat wyłącznie ze strony plastycznej. Pociąga go tylko zagadnienie formy, w takich nawet razach, gdy nie wyraża odpowiednio danej treści.

Święta Rodzina z Uffiziów jest pierwszem gromkiem objawieniem surowej jego indywidualności. Dawniej w takich dziełach wypowiadali artyści miłość, pieszczotliwość, macierzyństwo, wesele. Michałowi Aniołowi chodzi o rozwiązanie zagadnienia kompozy-

cyjnego. Od przodu klęczy, podwinąwszy pod siebie nogi, potężna postać kobieca, niczem nie przypominająca dawniejszej pokornej Maryi Panny lub królowej niebios z epoki Cinquecenta. Jest to heroina o spiżowych kościach, obnażonych stopach i ramionach. Wykręcając kolana w prawo, a ramiona w lewo, sięga poza siebie, by wziąć dziecię z rąk siedzącego za nią brodatego św. Józefa. *Święta* Rodzina jest rodziną tytanów, stary temat szczęścia macierzyńskiego stał się zwojem krzyżujących się sił. Barwa ma twardość metaliczną, pejzaż jest zaznaczony o tyle, o ile jest potrzebny jako tło. Gdzie u innych artystów widnieją drzewa, tam u Michała Anioła wyrastają nadzy ludzie, bezimienni i bezcelowi, istniejący jeno poto, *aby istnieć*.

Karton, wyobrażający żołnierzy kąpiących się, powstał w r. 1504. Po raz pierwszy nadarza się mu sposobność do uwydatnienia tego, co na obrazie z Uffiziów było rzeczą podrzędną, mianowicie nagiego ciała ludzkiego. Signoria florencka życzyła sobie obrazu batalistycznego ze zbrojami i rynsztunkami, który stanowiłby dopełnienie leonardowskiej Bitwy *) pod Anghiari. Michał Anioł odtworzył chwilę **), gdy zastępowi kąpiących się żołnierzy niespodzianie ukazuje

---

*) Pamiętna zwycięstwem Florenteńczyków nad wojskami medyolańskiemi w r. 1440. (*Przyp tłóm.*)

**) Epizod z wojny między Florencyą a Pisą w r. 1364. (*Przyp tłóm.*)

się nieprzyjaciel. Jeden wdziera się na strome wybrzeże. Drugi pochyla się, by dopomódz towarzyszowi. Trzeci, wsparłszy się na ręce, wyskakuje na brzeg. Opodal inny spoczywa jeszcze niedbale na ziemi. Jego towarzysz wciąga z pospiechem trykoty na mokre ciało. Inni biegną szukać swych rzeczy.

O treści obrazów, zdobiących sklepienie Sykstyny, dałoby się powiedzieć bardzo wiele. W epoce Quattrocenta mistrze toskańscy zawarli w obrazach ściennych legendy z czasów mojżeszowych i chrześciańskich, z czasów *sub lege* i *sub gratia*. Michałowi Aniołowi przypadło w udziale odtworzyć na sklepieniu czasy *ante legem* od Genezis do potopu. Potem dołączył proroków i sybille, oraz przodków Chrystusa, by przygotować przyjście Zbawiciela. Atoli w swem dziele niezbyt się liczył z treścią biblijną. Dla Michała Anioła nie istniał grzech ni przebaczenie, wina ni łaska. Zna jeno ciała ludzkie i zmaganie się sił.

W trzech obrazach, przedstawiających legendę o Noem, od których rozpoczął swą pracę, brzmi jeszcze echo kartonu florenckiego z kąpiącymi się żołnierzami. Z góry przyznaje sobie prawo odtworzenia tematu w postaciach nagich. Scenie spojenia Noego odejmuje wszelkie znaczenie przez to, że nie tylko pijanego Noego, lecz i wszystkich innych przedstawia nago. Ofiarę dziękczynną Noego wyobraża gromadka nagich ludzi, skupionych dokoła ołtarza. W Potopie motyw kąpiących się żołnierzy potęguje się do ogromu. Jak tam nieprzyjaciel, tak tutaj nad-

lega woda. Mężczyźni wloką swe żony, kobiety z dziećmi na rękach siedzą na ziemi w niemej zadumie. Ten czepia się łodzi, a inni go odpychają. Gdzieindziej gromadka ludu tłoczy się pod namiotem. Odzieży nie ma zgoła i nie ma pejzażu.

Na obrazach następnych, ze względu na wrażenie z odległości, poprzestaje na nielicznych lecz wielkich figurach. Bóg-Ojciec ze wzniesionemi rękoma i wstecz odrzuconą głową mknie przez przestworza: Niech się stanie światło. Wyciąga ramiona na prawo i lewo: powstaje słońce i księżyc. Zwraca je ku dołowi: i czujemy, że na ziemi pleni się życie, lubo Michał Anioł namalował jeno siłę, a nie jej skutek. Adam na obrazie, przedstawiającym Stworzenie, leży jak kolos z gliny: ciało widne od przodu, biodra przegięte, nogi podwinięte. Bóg dotyka go i elektryczne drgnięcie przenika ciało to olbrzymie. Grzech Pierworodny w sztuce dawniejszej składał się z pejzażu tudzież dwojga ludzi, stojących spokojnie obok siebie. U Michała Anioła liście drzew oznaczają raj, a zamiast spokojnych figur widnieją skłębione ciała. Ewa, przykucnąwszy, obraca się wstecz, by wziąć jabłko od węża. Adam, stojąc, sięga ponad głowę żony w głąb listowia. Pod względem kolorystycznym staje się także coraz więcej plastykiem. Na obrazach, przedstawiających historyę Noego, mieni się jeszcze kilka barw, na innych ogarnia natomiast wszystko ton szary, przyciszony i głuchy. Obrazy środkowe otacza dwanaście postaci pojedynczych. Dla zachowania pozorów po-

dodawał Michał Anioł pod niemi imiona, które w Biblji noszą prorokowie i sybille. Lecz jakże-ż to obojętne, czy ten zowie się Joelem, tamten Jeremiaszem, a ów Jonaszem! Co go obchodzi Sybilla delficka, libijska czy kumejska! On maluje ekstazę, olbrzymiemi wstrząsającą ciałami. Oto ktoś w głębokiej zadumie wspiera głowę na ręce, tam kobieta, jak piękna Meduza, z podziwem i grozą patrzy w otchłań wieczności. Owdzie ktoś zatacza się wstecz pod wrażeniem nagłego objawienia. A jak tutaj ruch służy do wyrażenia akcyi psychicznej, tak w innych postaciach punktem wyjścia jest motyw wyłącznie cielesny. Jedna sybilla, nie podnosząc się z miejsca, sięga poza siebie oboma ramionami po ogromną księgę. Inna wciąga na kolana olbrzymi foliant, leżący obok niej, przyczem ciało i nogi zwracają się w strony wręcz przeciwne!

Przy obramieniu architektonicznem czuje się niezależnym od wszelkich względów biblijnych. Gdzie pierwej bywały ornamenty, tam wstawia nagie ciała. W wolnych trójkątach umieszcza dzieci, pomalowane na kolor drzewny lub bronzowy. Dalej pacholęta, które, jako karyatydy, dźwigają żebra sklepienia tudzież bronzowe tablice proroków. Wreszcie, gwoli uwieńczeniu całości, wprowadza niewolników. Siedzą wysoko u góry na filarach między prorokami a sybillami, i, zwróciwszy się parami ku sobie, oplatają bronzowe medaliony girlandami i draperjami. Stary motyw geniuszków, dzierżących wieńce z owoców! Jeno, że Michał Anioł porobił z dzieci

olbrzymów, a niewinną igraszkę z wieńcem w karkołomny zamienił popis. Dziesięć razy trzeba było to zadanie rozwiązać i wciąż nasuwały mu się nowe motywy ruchowe. Jeszcze w trzydzieści lat później posługuje się tematem Sądu Ostatecznego, by wyobrazić nagie ciała ludzkie, lecące przez przestworza we wszelkich możliwych ruchach, skrótach i splotach.

Powierzchowny ten opis obrazów nie jest równoznaczny z istotą sztuki Michała Anioła. Podobnie jak Bóg jego nie jest ani straszliwym Jehową Starego Testamentu, ani dobrotliwym Ojcem chrześciaństwa, lecz obojętnem Przeznaczeniem, unoszącem się ponad ziemią,—tak samo, mówiąc o jego sztuce, nie można naprawdę brać pod rozwagę ludzi i nagości. Albowiem jego istoty nie są ludźmi. Nie mają nic wspólnego ze stworzeniami, zamieszkującemi ziemię. W odtwarzaniu nagości był wprawdzie spadkobiercą quattrocentistów, Pollajuola i Signorelli'ego. Atoli nie pociąga go piękność ciała, a ruchy, spotęgowane do rozmachów gigantycznych i olbrzymich, nie służą do wyrażenia danych tematów. Jeno niewysłowiona męka własnej jego duszy znajduje w nich ujście. Jego dzieła mówią jeno o bólach samotnej, udręczonej duszy ludzkiej:

„Były obrazem własnej mej zgryzoty,
Chmurne nosiły piętno mego czoła.“

Życie Tycyana było wielką harmonią, życie Michała Anioła wielkim dyssonansem. Przed jego narodzeniem zaszło następujące zdarzenie symboliczne. Matka jego w siód-

mym miesiącu po zastąpieniu odprowadzała konno swego męża do Chiusi, w drodze spadła z siodła, a koń wlókł ją przez chwilę po ziemi. Zapowiadało się tedy, że jego życie będzie łańcuchem wypadków tudzież gwałtownych wstrząśnień. Ojciec jego, chlubiąc się swem pochodzeniem ze starożytnego rodu hrabiów na Canossie, nie chciał pozwolić, aby syn został artystą. Jeno dzięki nieugiętej woli przezwyciężył opór rodziny. Jego stosunek do pierwszego nauczyciela Ghirlandaja rychło zamienia się w nieprzyjaźń. Wkrótce potem do nowego przychodzi zatargu. Torregiani, podrażniony przez Michała Anioła, miażdży mu nos, a to oszpecenie wpływa następnie na urobienie jego charakteru. Ma być kapłanem piękna, a sam jest człowiekiem brzydkim i ułomnym. Nadomiar widzi obok siebie wielką chwałę maga Leonarda, który wszystkich oczarowywa. Wie, że jest małego wzrostu, że głowę ma niemal potworną, czoło wypukłe, a oczy bez połysku. Zmiażdżony nos obarcza go piętnem niewolniczej, malajskiej brzydoty.

Przeto za młodu nie zaznał nigdy miłości. „Chcesz mnie zwyciężyć“ — odzywa się do niej w starości — „to oddaj mi oblicze, które przyroda pozbawiła urody.“ Ilekroć w swych sonetach wspomina o namiętności, zawsze mówi o łzach, męczarniach, o smutku z powodu nieodwzajemnionej tęsknoty, a nigdy o wypełnieniu swych życzeń. Drugim posępnym darem przyrody była szorstkość jego usposobienia. Nie umiał sobie jednać przyjaciół, gdyż był naturą dumną i po-

rywczą, w sądach cierpką i ironiczną. O Peruginie wyraża się w ten sposób, iż ten wnosi nań skargę do sądu. W Bolonii zadziera z dobrodusznym Francią, powiadając własnemu jego synowi, że żywe postacie jego ojca są lepsze od malowanych. Z Leonardem waśni się od pierwszego spotkania, gdyż sam wygląd powierzchowny wystarcza, aby go przepoić goryczą. Nigdy nie bierze udziału w zebraniach artystów florenckich. Wskutek nadmiernej nieufności tudzież przewrażliwienia i melancholii, wszędzie podejrzywa intrygi, skierowane przeciw sobie. Zarazem już wtedy — jak o tem świadczy ucieczka z Florencyi — ulega niejasnym przeczuciom, które później rozstrzygają niejednokrotnie o jego postępowaniu. Jeno praca koi jego melancholię i rozgoryczenie. Tworzy okresami, przez długi czas odpoczywa, a potem znów wybucha jak nawałnica piorunowa. Zwłaszcza nad Dawidem miał pracować tak gorączkowo, że po całodziennym trudzie rzucał się na posłanie nierozebrany i tak zasypiał.

Po przyjeździe do Rzymu musiało przyjść niezwłocznie do nowych zatargów. Zderzyły się bowiem tutaj dwa światy. Michał Anioł był w najwyższym stopniu naturą despotyczną. A na tronie papieskim zasiadał człowiek podobny, popędliwy Juliusz II, o którym opowiadano, że przy ucztach bije swych kardynałów. Stanęli przeto naprzeciw siebie, jak dwie nieprzyjazne potęgi. Michał Anioł mówi do papieża, nie zdejmując kapelusza z głowy, i zachowuje się wobec niego tak, jakby —

wedle słów Soderini'ego — nie odważył król francuski. Lecz papież go kiełzna, a gd uciekł, zniewala go do powrotu „z rzemieniem na szyi.“ A nie tylko z papieżem waśni się ustawicznie. Żadne jego przedsięwzięcie nie obywa się bez starcia. W Carrarze poróżnił się z robotnikami, którzy łamali głazy na pomnik Juliusza II, tudzież wioślarzami, którzy się podjęli przewozu, i doprowadził ich do tego, że wkońcu go oblegli w własnym jego domu. Malowania sklepienia w Sykstynie podejmuje się, zniewolony przemocą. Bramantego, który budował rusztowanie, oskarża, że czyha na jego życie. Niespodzianie zrywa z czeladnikami, których sam zawezwał z Florencyi. Stawiają się do pracy i zastają kaplicę zamkniętą. Nie mogąc znieść cudzej obecności, bez niczyjej pomocy dokonywa olbrzymiego dzieła. „Przeciążony troskami i pracą fizyczną — pisze do swoich — nie mam w Rzymie żadnego przyjaciela, nie chcę i nie potrzebuję nikogo, zaledwo mam czas, by spożyć mą strawę. Zatem nie powinniście jeszcze więcej mnie obarczać. Prócz tego, co mam na barkach, już ani łuta nie uniosę.“ A gdy pracy już dokonał, w żadnym liście nie wspomina o zadowoleniu. Skarży się jeno, chwali Bugiardini'ego, że jest zawsze zadowolony ze swych dzieł, gdy on sam żadnego nie mógł wykonać wedle swej woli.

Mimo to na lata, spędzone w pracy dla Juliusza II, spoglądał później, jak na swą epokę bohaterską. Gdy po gwałtownym, popędliwym Juliuszu II. nastąpił miękki sybaryta Leon X, rozdział między Michałem Anio-

łem a otaczającym go światem, jeszcze się zwiększył. Rzymem owładnął epikurejski duch użycia. Kroniki współczesne sławią wesołych kardynałów, piękne kobiety, Villę Chigi tudzież wspaniałe uczty, przy których złote półmiski papieża wrzucano do Tybru. Wpośród tego świata układnych kawalerów, obok Rafaela, który zjednywa sobie wszystkich swą słodyczą, stoi opryskliwy, skryty Michał Anioł. Usposobienie jego staje się jeszcze nieznośniejsze, w swych poglądach trwa stale i nieugięcie; Rafaela z bezlitosną sądzi surowością. On jest *terrible*, napędza ludziom strachu, mawiał o nim Leon X do Sebastiana.

By go usunąć ze dworu, powierzono mu przeto budowę fasady kościoła San Lorenzo. W następnych latach już nie przebywa w Rzymie, lecz we Florencyi. Jest świadkiem zagłady wolności florenckiej, zarządza podczas oblężenia obwarowaniami, a w chwili rozstrzygającej ucieka. Jest to znów objaw rozterki woli, która to w tę to w ową stronę tym udręczonym targała duchem. I z dzieł, które w tym czasie obmyśla, żadne niemal nie zostaje wykonane. Plany jego były olbrzymie. Już w młodości zamierzał jedną skałę w pobliżu Carrary zamienić w kolos. Grobowiec Juljusza II miał być lasem posągów. W porównaniu z pomysłami wydawało mu się wszystko, co mu dano wykończyć, małem i lichem. Między jego wszechpotężnym popędem twórczym a możnością działania nieustanna panuje rozterka. Człowiek,

czujący w sobie siły nadludzkie, wlecze za sobą przez całe życie ołowianą kulę.

Powrót do Rzymu nie zmienił w niczem jego życia. Rafael nie żył, Leonardo nie żył, wzrosło nowe pokolenie karłów. Dostaje zamówienia, o których w swych listach z piołunową wyraża się goryczą. I coraz bardziej usuwa się od świata ta „niezdobyta twierdza“, jak go zwali współcześni. Nie obcuje z żywymi lecz z umarłymi, zwłaszcza z Dantem, którego uwielbia jako wielkiego, nieuznanego ducha. Otacza się jeno ludźmi, nie naprzykrzającymi się własnym jego myślom. Przebywa w towarzystwie prostaczków i lubi rozmawiać z dziećmi. Niechęć jego do ludzi jest tak wielka, że gdy malując Sąd Ostateczny, spadł z rusztowania, lekarz musiał wleźć do niego przez okno. Obarczała go także jego rodzina. Nie mając własnego domu, musiał się opiekować ojcem, braćmi i siostrzeńcami, typowymi okazami podupadłej szlachty. A sposób, w jaki Michał Anioł dopomaga, jest także osobliwą mięszaniną wzruszającej miłości i popędliwego gniewu. Człowiek, który w stosunkach z możnymi zachowuje się szorstko i hardo, a całe noce spędza przy łożu chorego służącego, odpowiada na prośby o wsparcie, zanoszone przez rodzinę, wybuchami wulkanicznego gniewu, lecz, by dla niej oszczędzić, odmawia sobie wszystkiego.

Do tych udręczeń dołączały się jeszcze skrupuły religijne. Odżyły w nim wspomnienia młodzieńcze z owych dni, kiedy to siadywał u stóp Savonaroli. Jak pierwej odu-

rzał się pracą, tak teraz poczyna tęsknić do spokoju duszy, do tej miłości niebiańskiej, co „rozpięta na krzyżu podaje nam dłoń.“

„Całą mą duszę Bogu oddać miałem,
Ale przez wszystkie życia mego lata
Słuchałem chciwie baśni tego świata
I, gdy do grzechu wiodły, ulegałem.“

Z boleścią odczuwa nadto dyssonans między kipiącą w nim siłą duchową a dolegliwościami cielesnemi, które go dręczą. W tym samym czasie, kiedy dźwigał kopułę bazyliki św. Piotra, narysował siebie, w przystępie gorzkiego szyderstwa, jako zgrzybiałego starca, stawiającego kroki, jak niemowlę, przy pomocy szkółki do chodzenia. Stary i samotny przebywa „w zdradnym świecie zgryzoty.“

Jeno życie Michała Anioła może rozjaśnić tajemnicę jego sztuki. Tycyan był w zgodzie ze sobą i światem. Życie jego upływało harmonijnie! Ten wewnętrzny spokój, to wielkie szczęście przelewało się z jego duszy na dzieła. Michał Anioł jest z rodu Tantala. Na życie jego nie padł ani jeden promień słodyczy i wesela. Dlatego też i jego sztuka nie darzy wyzwoleniem, słoneczności nie ma helleńskiej. Wieje z niej groza i ucisk niezmierny. Nie darmo obok „Nocy“, stanowiącej personifikacyę jego marzeń, umieścił maskę z pustemi oczodołami i powykrzywianymi rysami; niedarmo jego pierwszem dziełem była kopia schongauerowskiego św. Antoniego, dręczonego przez demony. W nim także pasowały się demony, sny jego rów-

nież nie były pięknemi marzeniami, lecz wizyami posępnemi i okropnemi.

Jedyny raz odtworzył szał miłosny, gdy malował Ledę. I właśnie w tem dziele, pokrewnem treścią dziedzinie Léonarda, zaznacza się sprzeczność. Postaci Ledy nie rozpłomienia rozkosz, jak u Sodomy. Jest bóstwem niedoli, a jej łabędzie potomstwo zagładę Troi niesie i Grecyi. Podobnie, jak w swych sonetach zwie ekstazę miłosną „krzykiem boleści“, tak samo na obrazie tym scena erotyczna przemienia się w tragiczną. Kobiety jego wywołują lęk, a nie miłość. Ramiona ich są stalowe, potężne ciała przypominają posągi z marmuru. A jeżeli tego temat nie wymaga, pomija ciała kobiece zupełnie. Podobnie jak w życiu jego nigdy ważniejszej roli nie odegrała kobieta, tak samo pośród 20 „niewolników“ w Sykstynie nie ma ani jednej kobiety. Lubił jeno piękność ciała męskiego. Pierwiastkowi kobiecemu, któremu hołdował Tycyan, tudzież artyści z grupy Leonarda, przeciwstawia pierwiastek męski.

Ale nie wprowadza ludzi żyjących. Życie jego upływa w wielkiej samotności, obcuje z geniuszami wieków ubiegłych, nie ze śmiertelnikami żywymi. Jako artysta rzadko posługuje się modelami żywymi, zastępując ich zazwyczaj trupami, bo bezwładne członki dają się układać w takie nawet pozy, jakim ciało żywe przeciwstawia opór woli. Jako człowiek, jest wielkim wzgardzicielem, któremu świat nic dać nie może, jako artysta, nigdy nie odtwarza ziemskości w zna-

czeniu portretu z natury. Mocą ducha stwarza ludzkość nadludzką, plemię olbrzymów.

Niejednokrotnie przedstawia papieżowi i rodzinie, jaką męką jest dlań porzucać świat swych marzeń. Istoty jego są też przeważnie pogrążone w głębiach dusz własnych. Śnią, patrzą przed siebie zadumanemi oczyma. A gdy je coś z tego spokoju, z tego rozmarzenia wytrąca, zrywają się jak nieprzytomne, odwracają z przerażeniem głowę lub zasłaniają się rękoma. Ruch ręki Adama, gdy go anioł wypędza z raju, tudzież sonet do „Nocy“, rozpoczynający się od słów: „Nie budź mnie, mów cicho“, charakteryzują usposobienie samotnika.

Czuje się olbrzymem pośród nędznych pigmeów, a jego istoty to dzieci gniewu, które chciałyby się zerwać i zwalić świat w gruzy. Zwłaszcza Mojżesz z groźnie ściągniętemi brwiami i nieokiełznaną mocą swych mięśni jest wyrazem przepotężnych namiętności oraz płomiennego gniewu, targającego duszą Michała Anioła. Atoli jest nie tylko tytanem; jest także bogiem, który chciałby wywołać świat z nicości — oraz spętanym olbrzymem, Prometeuszem, z rękami i nogami, w żelazne zakutemi kajdany. Jak bardzo to czuł, świadczą niewolnicy z Louvre'u. Co więcej, wogóle stwarza jeno ciała przepotężne i tytaniczne, a jednak zamknięte w cieśni więziennej i jakby przez moc wyższą pozbawione swobody ruchów. Nigdy nie poruszają się jego ludzie swobodnie i wygodnie, jak u Tycyana. Zda się, jak gdyby zawsze brakowało im miejsca do zupełnego roz-

prostowania członków. Tu obramienie tworzy trójkąt, w którym nie mogą stać, lecz muszą siedzieć w postawie przykucniętej. Tam znów wystercza nad nimi wiązanie sklepienia, które, powstając, roztrzaskaliby na szczęty. W obrębie tej przestrzeni, zaciskającej się dokoła nich tak niewymownie ciężko i boleśnie, prostują się i wyciągają z gwałtownym wysiłkiem, paczą swe członki, wiją i wykręcają na wszystkie strony różne części ciała, chcą się gigantycznym podrzutem wyprostować, a jednak nie powstają. U Tycyana bujny, weselny rozkwit życia, u Michała Anioła jakowaś cieśń, udręczenie, ucisk i opór bezsilny, miotania spętanego Prometeusza.

U postaci, przezeń stworzonych, objawia się nawet rozterka woli, tak wymownie znamionująca indywidualność Michała Anioła. Podobnie jak obwarowywa Florencyę, a w ostatniej chwili ucieka, jak często w swych sonetach posługuje się zwrotem: „Co mam czynić? Z niepewnością zmaga się wola moja“; tak samo zda się, jak gdyby w jego ludziach pasowały się ciągle siły sprzeczne, jak gdyby duch nie władał ciałem z jednego ośrodka. Zazwyczaj ruchy podlegają nieświadomie woli, ciało jest w zgodzie ze sobą samem i ożywiającym je duchem; u niego ciała zdają się natomiast wyzwalać z pod przewagi woli. Członki poruszają się niezależnie od drugich. Tu mięśnie ramienia napinają się do potężnego rozmachu, a ciało spoczywa w najgłębszym śnie letargicznym na ziemi. Tam kark pręży się i prostuje, a inne członki nie wiedzą: dlaczego? Jeden jest odrzu-

cony machinalnie w tę, drugi w stronę wprost przeciwną. Albo nagłe postanowienie przenika jakieś ciało, a narządy ruchowe nie wychodzą ze stanu głuchej apatyi.

Sąd Ostateczny z 1541 r. jest jego testamentem. W dziele tem wybuchnął cały ogrom gniewu tudzież niewymownej goryczy, nagromadzonej w dumnej jego duszy. Na obrazach dawniejszych otacza Zbawiciela orszak świętych, pełen spokoju i powagi. Potępieńcy skarżą się na swą dolę, lecz korzą się przed wolą Najwyższego. Błogosławione zastępy wybranych wzlatują ku niebu. Bóstwo Michała Anioła zieje gniewem i mściwością. Chrystus stoi nie odziany, jak imperator rzymski. Wokół niego tłoczą się męczennicy i z szumem nadlatują aniołowie. Piorun, rzucony ręką Chrystusa, zda się przenikać wszechświat. Atoli nie godzi w potępieńców. Hutten wyraził się o Juliuszu II, że wziąłby niebo szturmem, gdyby go św. Piotr nie chciał wpuścić. Tak samo Michał Anioł nie umie sobie wyobrazić pokory, lęku, trwogi, uległości i posłuszeństwa. Potępione olbrzymy nie cofają się przed straszliwym gniewem Bożym. Nadciągają w gromadach coraz większych. Ciała ich stają się coraz potężniejszemi, tłumy skłębiają się w niesłychane mocy ogromy. To nie grzesznicy, ukarani za swe występki, lecz zbuntowani giganci, wdzierający się na Olimp. Chrześciański dzień sądu zamienia się w zmierzch bogów.

W Capella Paolina wyrzekł swe słowo ostatnie. Linie są ostre i okrutne. Po jednej stronie ziejąca pustka, po drugiej dzikie

wrzenie. Św. Piotr, przybity do krzyża głową na dół, chce się poderwać gigantycznym ruchem szyi. Spętany Prometeusz, Michał Anioł, zdobywa się na poryw ostatni.

Wskutek dzieł, dokonanych w Kaplicy Sykstyńskiej, zaciężył nad sztuką włoską, jak Przeznaczenie. Pozbawił sztukę zamiłowania do codzienności i zwyczajności, wykorzenił z niej pociąg do barwistości. Po tym świecie demonów wszystko ziemskie wydawało się małem i niegodnem. Inni artyści chcieli też stwarzać olbrzymów, w których wichrzą się siły wszechświata. Mowa jego miała się stać mową powszechną. A im bardziej wzrastała ilość jego naśladowców, tem puściej i samotniej stawało się wokół mistrza.

9. Przewaga formy.

Z pośród przedstawicieli sztuki klasycznej we Florencyi, ANDREA DEL SARTO jest nam najbliższy. Jako cinquecentista dba wielce o szlachetną strukturę swych obrazów, lecz w zakresie tego schematu swobodę tudzież nerwową zachowuje żywość. Postawy jego figur są miękkie i pełne znużenia, ruchy ich tchną wytworną niedbałością. W lekko przechylonych główkach jego aniołów przejawia się urok rozmarzenia, jakim Leonardo zwykł był wyposażać podobne istoty. Głowy jego kobiece są również bliżej spokrewnione z ideałem piękności, właściwym grupie Leonarda, niż z majestatyczną wyniosłością późniejszego Cinquecenta. Z obrazów wyzierają ciemne, namiętnie gorejące oczy, siną podkrą-

żone obwódką, świadczącą o bezsennych nocach. Lica są blade. Po posadzce wlecze się rozpuszczony splot kruczych włosów. Piękna wdowa, Lucrezia del Fede, z którą się ożenił w r. 1517, miała być — według Vasari'ego—modelem artysty, lecz zarazem złym demonem jego żywota. Jakowyś czar występny przegląda z twarzy przezeń malowanych. W kolorystyce jest także spadkobiercą Leonarda i subtelnemu *sfumato* wielkiego Medyolańczyka nadaje odcień nader odrębny. U Leonarda przeważają tony ciepłe, u Andrei wszystko jest natomiast przyciszone i nastrojone na chłodne tony szare, lub delikatnie srebrzyste. Zarówno w liniach jak w barwach, przejawia się u niego ta sama arystokratyczna, pełna miękkości i omdlewania, krasa. Lubuje się przedewszystkiem w czerni i bieli, w tonach żółtych, czerwonych oraz perłowo-szarych, i skalą tą subtelną różni się od wszystkich malarzy współczesnych. U tych ostatnich rozlegają się—o ile barwa nie podporządkowuje się całkowicie wrażeniu plastycznemu—pełne, rozbujałe akordy organów; u del Sarta słodko łkają skrzypce. Nawet jego freski toną w szarości. Snadź najlepiej odpowiadała ona wytwornemu i przewrażliwionemu na barwy temperamentowi Andrei. Jest to artysta dla dusz subtelnych, niezmiernie wybredny w swym smaku, raz pociągający swą chorobliwością, to znów łuny roztaczający świetne. Mimo szczytności, jakiej się domagał styl cinquecentistyczny, znamionuje go elegancya zupełnie świecka, która każe go zaliczać do odrębnej rodziny Filippinów Lippich, Melzich i Boltraffiów.

A uświadomiwszy sobie powody, dla których nam się podoba Andrea del Sarto, zrozumiemy też łacno, co nas odstręcza od FRA BARTOLOMMEA. U del Sarta znajdujemy ludzi majestatycznych, a jednak obdarzonych duszą. U Fra Bartolommei okazuje się, jak trudno jest połączyć apoteozę ciała, stanowiącą właściwy cel sztuki XVI w., z wytwornością duchową. Następuje u niego okres, w którym nic już nie ożywia potężnych kształtów, w którym majestat przedzierżga się w czczość. Ciało, które w epoce Quattrocenta było cudną amforą, zawierającą duszę, staje się przepysznym dzbanem bez treści. Jakaż olbrzymia zmiana dokonała się w przeciągu jednego lat dziesiątka! Fra Bartolommeo należał, wraz z Botticellim i Peruginem, do tych, którzy w r. 1488 gromadzili się dokoła Savonaroli. Był braciszkiem z tego samego zakonu, co Fra Giovanni i Savonarola, żył w tym samym klasztorze, w którym pierwszy malował a drugi kazał. Zawiadował pracownią artystyczną, będącą w posiadaniu klasztoru św. Marka, i, wraz ze swym przyjacielem ALBERTINELLI'EM, zaopatrywał obrazami religijnymi wszystkie kościoły toskańskie. Mistycyzm Fiesole'go poszedł tak samo w zapomnienie, jak subtelna duchowość Perugina. Dla tych mistrzów dawniejszych nie istniała piękna forma. Forma jest o tyle jeno piękna, o ile ją ożywia dusza i uczucie. Teraz w klasztorze San Marco dokonywa się wynalazek manekinu. Na wzmiankę o Fra Bartolommeo przypominają się apostołowie i prorocy o potężnych ciałach, lecz nie-

pozornych duszach i przychodzą na myśl słowa, wypowiedziane przez Goethe'go o takich dziełach: „Są to obrazy biblijne, wskutek zimnego wyszlachetnienia tudzież sztywnego przykrawania według przepisów historyi kościoła, wyzute ze swej naiwności i prawdy, a przeto obce każdemu sercu czującemu. Suto fałdowanymi powłóczystymi płaszczami chciano zakryć beztreściwą dostojność istot nadziemskich“.

A jednak nie należy patrzeć na Fra Bartolommea pod fałszywym kątem widzenia. Nie maluje, jak Perugino i Botticelli, gdyż jego ideały są odmienne. Wiek XV z powodu swej subtelności duchowej jest nam tymczasowo bliższy, niż wiek XVI. Mimo wszystko, Bartolommeo jest jednym z przedstawicieli wielkiej tej epoki, dla której kult formy, wytworność ruchów tudzież majestat ciała jest wszystkiem. Pierwszy z rzędu obraz jego, przedstawiający wizyę św. Bernarda, nie ma ani śladu cichej delikatności Perugina. Za to falujące płaszcze zapowiadają już zamiłowanie do okazałości, w której się przejawia wielkość ich twórcy. Chodzi mu jeno o cechy wspaniałe, o gesty wyniosłe, o falujące linie i majestatyczne szaty. Dlatego wszystko, co rozprasza wrażenie, musi zejść na plan dalszy. Do szat tego rodzaju nie nadają się głowy indywidualne. Piękność musi być „regularna“. Pejzaże nie mogą być tłem dla takich postaci. Musi je otaczać architektura, tchnąca powagą i uroczystością. Zespół ten udaje się mu znakomicie. Widownię obrazów jego tworzą ogromne kolumny tu-

dzież przestronne nisze. Umiejętnie zastosowywa stopnie tronów, aby urozmaicić kompozycyę. Niekiedy sadza postać główną na cokole, by otrzymać linie faliste i ruchliwe. Kolistem zakończeniem u góry bywa częstokroć baldachim, trzymany przez aniołów. Wszystkie jego obrazy są dźwięczne, jak stanze Ariosta; znamionuje je rytmiczna płynność oraz zwięzłość architektoniczna. Pod wpływem proroków Michała Anioła, których widział w Rzymie, przechyla się ku kolosalności i tworzy w tej manierze swego św. Marka. Ruch religijny, który około r. 1520 ogarnął Włochy, był powodem, że jego dzieło ostatnie, mianowicie Złożenie do Grobu znajdujące się w galeryi Pitti, znamionują właściwości psychiczne, sięgające wysoko ponad poziom Cinquecenta. Było to nieszczęściem Fra Bartolommea, iż jego dzieła, wskutek przeważających w nich pierwiastków naukowych, stały się później pożądaną kopalnią dla tych, którzy według recept klasyków usiłowali stworzyć sztukę klasyczną. Obmierzły nam jego postacie, gdyż stały się konwencyonalnymi typami „wielkiego malarstwa historycznego“. Mimo to, trzeba przyznać, iż umiał odtwarzać rozmiłowanego w okazałości, wielkości i przepychu ducha Cinquecenta, tudzież, że pierwszy ustalił niektóre prawidła kompozycyi, podobnie jak Uccello o sto lat wcześniej sformułował zasady perspektywy.

III. Zjednoczenie stylów.

10. Rafael.

Po tych, którzy skarby gromadzili, przychodzą ci, którzy ich używają. Gozzoli około połowy XV stulecia przetwarza wyniki badań Castagna i Uccella na wielkie dzieła popularne. Plon pracy okresu następnego zebrał Ghirlandajo. Wielkim epigonem Cinquecenta jest RAFAEL.

Wprawdzie, patrząc na portret własny Rafaela, wyczuwamy, na czem polega indywidualność jego stylu. Ten młodzieniec o miłych, inteligentnych rysach, z obnażoną szyją, długimi włosami tudzież czystemi, słodkiemi, dziewczęcemi oczyma, Madonny przypominającemi Perugina, — odpowiada wizerunkowi Rafaela, nakreślonemu przez Vasari'ego. „Na jego widok rozpogadzały się oblicza towarzyszy, z ich dusz pierzchała wszelka myśl niska, a pochodziło to stąd, iż czuli się rozbrojonymi przez jego piękną naturę oraz serdeczność". Nie zaznał nigdy smutku, więc jego sztuka słonecznością tchnie weselną. Życie jego przeminęło bez burz i wstrząsających wydarzeń, a z pod jego rę-

ki nigdy nie wyszedł obraz przejmujący i wrażający się głęboko w duszę widza. Zachowuje swą słodycz, wdzięk i łagodność nawet wtedy, gdy odtwarza grozę, gdy chodzi o akcyę gwałtowną, o tragizm, brzemienny gromami. Podobnie jak jego portret wywiera wrażenie typowe raczej, niż indywidualne, tak samo na jego obrazach zanika wszelka indywidualność, przeobrażając się w typowość. Jak nigdy nie miał zatargów ze swymi protektorami i pomocnikami, zawsze uprzejmie rozkazy wykonywał i wydawał,—tak samo w sztuce jego nie ma dyssonansów. Łagodził i miękko zaokrąglał wszystko, co w przyrodzie jest twarde i ostre. I nie tylko kształty poszczególne. Kompozycya jego zawiera się także w gibkich liniach falistych. Jak życie jego było harmonią, tak samo na swych obrazach pstrą różnorodność istnienia w łagodne zespalał melodye, żadnym porywem, żadną ostrzejszą fałdą odzienia nie zamącone.

Atoli na owym portrecie własnym uwydatnia się inna jeszcze strona jego natury. Piękny ten młodzian zgoła nie jest myślicielem, dręczonym głębokiemi zagadnieniami. Nie znał czarnych godzin zwątpienia, które bywają udziałem geniuszu. Chłonie, zamiast promieniować. Zamiast męskiej siły twórczej, przeważa w nim pierwiastek kobiecy, wrażliwość na to, czego dokonali inni. Tem jeno da się wytłómaczyć ogromna mnogość dzieł, stworzonych przezeń w ciągu krótkiego życia. Będąc najbardziej bluszczową naturą artystyczną, jaka kiedykolwiek istniała,

skupia w swym ręku wszystkie nici, przetwarza wartości, stworzone przez geniuszów, na nową jedność stylową. Raz źródłem, z którego czerpie, jest Perugino lub Leonardo, to znów Fra Bartolommeo lub Sebastiano, niekiedy Michał Anioł lub rzeźba grecka. Zaś za płótnem kryje się bezosobowo niemal piękny młodzian z portretu własnego. Twórczość jego polegała na opiłowywaniu kanciastości swych pierwowzorów, na przyciszaniu ich surowości, na łagodzeniu ich szorstkości.

Już jego ojciec, GIOVANNI SANTI, odznaczał się eklektyczną tą wielostronnością, naginał się łatwo do szkoły paduańskiej, to znów do umbryjskiej, zajmował się prócz malarstwa literaturą. U syna eklektyzm stał się genialnością. Leonardo i Michał Anioł już w swych dziełach najpierwszych na nowe zdobywają się wzloty; Rafael używa swych sił, by jeszcze raz przebiedz rozwój sztuki włoskiej od Perugina do Michała Anioła. Pierwsze jego rysunki z lat chłopięcych są kopiami wizerunków filozofów, namalowanych przez Justusa z Gandawy w bibliotece książąt z Urbino. Na obrazkach najwcześniejszych ulega zupełnie wpływom swego mistrza umbryjskiego: Madonna ze zbioru Solly, Święta Dziewica w towarzystwie śś. Franciszka i Hieronima tudzież Madonna Connestabile, nie różnią się niczem od dzieł szkoły umbryjskiej, zawierają te same, ulubione przez Perugina, miękkie, sentymentalne oblicza o melancholijnie gołębich oczach. Na pierwszych tryptykach naśladuje również ze wzruszającą naiwnością swego mistrza. Perugino, właśnie w tym cza-

sie, gdy Rafael u niego pracował, namalował Ukrzyżowanie, Wniebowzięcie tudzież Koronacyę i Zaślubiny Maryi Panny. Te same tematy odtwarza Rafael. Jeno już wtedy—zwłaszcza w *Sposalizio*—jest wytworniejszy i giętszy.

Nie ma też nic wspólnego z jednostronnością Umbryjczyka. Perugino lubował się w ciszy i zadumie, Rafael maluje sceny, pełne ruchu, jak owego św. Jerzego, który, dobywszy miecza, pędzi na białym rumaku przeciw smokowi ogniem ziejącemu. Zakres tematów rozszerza także w innym kierunku. Perugino jako zwolennik Savonaroli nie sięgał poza tematy religijne. Rafael, na obrazie powyżej wspomnianym, kopiuje rumaka z grupy Dioskurów i pierwszy z pośród Umbryjczyków zwraca się znów do starożytności. Siena, dokąd przybył jako pomocnik Pinturicchia, posiadała jedną z najpiękniejszych rzeźb antycznych, jakie znało XVI stulecie, mianowicie grupę Trzech Gracyj. Rafael skopiował ją na obrazie, znajdującym się obecnie w Muzeum Chantilly. Jeszcze silniejszy urok pierzchliwej delikatności wieje z obrazka, wzorowanego na umbryjskim zabytku, a zatytułowanego „Apollo i Marsyasz.“ W „Herkulesie na rozstajnych drogach“, który powstał nieco wcześniej, przedstawił nie istniejące dlań wahanie w wyborze drogi. Za dni Perugina wrzała rozterka między starożytnością a chrześcijaństwem; Rafael godzi sprzeczne te prądy i hołduje obu przez całe życie.

Załatwiwszy się ze swą puścizną um-

bryjską, poczyna czerpać ze skarbca sztuki florenckiej. Przesiaduje w kaplicy Brancaccich, gdzie dzieła Masaccia wyjawiają mu tajemnicę wielkiego stylu. Przebywa na chórze kościoła Santa Maria Novella, a Koronacya Maryi Panny, namalowana przez Ghirlandaja, dostarcza mu wzoru do fresku w San Severo. Studyuje Donatella i śród dzieł, zdobiących Or San Michele znajduje motyw do św. Jerzego, znajdującego się obecnie w Ermitażu. Lecz jeszcze więcej uczy się od mistrzów żyjących. Leonardo między r. 1503—1506 przybywał we Florencyi, a zadaniem życia Fra Bartolommea było udowodnić prawidła, w których wielki Medyolańczyk zawarł naukę o linijnej budowie grup. Rafael, który w subtelnej Madonnie del Granduca był jeszcze najzupełniejszym Umbryjczykiem, stwarza teraz szereg obrazów, przedstawiających Najświętszą Pannę, które są niemniej zależne od Madonny w Grocie Skalnej, jak poprzednio Madonna Connestabile od dzieł Perugina. Najsławniejszymi przykładami są: Madonna śród Zieleni, Madonna ze Szczygłem, tudzież *Belle jardinière.* Postacie na tych trzech obrazach zawierają się, podobnie jak u Leonarda, w obrębie trójkąta równobocznego. Od Leonarda pochodzi pucołowate Dzieciątko Jezus. Atoli rusztowanie geometryczne zaznacza się u Rafaela (zwłaszcza w Madonnie Canigiani) o wiele wyraźniej, gdyż kompozycya linij nie jest rozłożona przez kompozycyę światła. Prócz tego posiada on odmienny typ Madonny. Jego Marya nie jest nadziemsko piękna, nie ma ani śladu subtelności Leonarda, jest

jeno miła, łagodna i podobna do swego twórcy, którego rysy znamy z portretu własnego. W Madonnie del Baldachino jest on sobowtórem Fra Bartolommea. Maddalena Doni ma pozę, ale nie tajemniczy urok Mony Lisy. Ostatecznie udaje mu się połączyć w jednem dziele Perugina, Mantegnę, Michała Anioła i Fra Bartolommea. Gdyż, przystępując do malowania Złożenia do Grobu, miał najpierw na myśli Pietę Perugina. Potem miedzioryt Mantegni otwarł przed nim nowe dale. Zwłoki Chrystusowe wziął z Piety Michała Anioła, kobietę zaś, siedzącą po stronie prawej, ze Świętej Rodziny tego mistrza. A duch Fra Bartolommea przejawia się w zupełnem podporządkowaniu nastrojowości tematu względom kompozycyjnym.

Pobyt w Rzymie wywołuje w nim niezwłocznie nową zmianę. W Perugii był subtelnym Umbryjczykiem, we Florencyi stał się pojętnym uczniem Leonarda, w wiecznem zaś mieście na wyżyny wielkiego wzbija się stylu. Dzieła jego owiewa tchnienie uroczystej wyniosłości tudzież surowego majestatu.

Jeno w Dyspucie, pierwszej z szeregu dzieł, namalowanych w komnatach watykańskich, przejawia się łączność z Rafaelem florenckim. Nie tylko że przenosi do swego obrazu mnóstwo postaci z „Pokłonu“ Leonarda, lecz w kompozycyi trzyma się nadto jego zasad, określających układ malowideł historycznych. Ze Szkoły Ateńskiej—aczkolwiek i tutaj niejeden motyw został zaczerpnięty z „Pokłonu“ Leonarda, „Mianowania Platiny“ Melozza tudzież rzeźb paduańskich Donatella—

zda się nagle odzywać inny artysta. Nie trzeba przypuszczać, iż Bramante dostarczył mu rysunków,—bowiem maluje idee Bramantego tak samo, jak Masaccio odtwarzał pomysły Brunellesca, a Piero della Francesca pomysły Lea Battisty Alberti'ego. Obcując z wielkim budowniczym z Urbino, który podówczas wznosił gmachy, poczynające nową epokę architektury, z artysty linii staje się wielkim artystą przestrzeni, wielkim architektem.

Główny obraz sali drugiej, mianowicie Wypędzenie Heliodora, oznacza punkt kulminacyjny tego kierunku, wszczętego pod wpływem Bramantego. Podobnie jak na Szkole Ateńskiej, widnieje przestronna sala, wywierająca wskutek nielicznych postaci tem silniejsze wrażenie w oddal idącej głębi. A wewnątrz tej sali rozgrywa się scena, wrząca ruchem. Rafael, który jeszcze przed dziesięciu laty hołdował umbryjskiej pierzchliwości, który w Szkole Ateńskiej wzbił się na wyżyny majestatu, na tym obrazie Filippina Lippi w barokowej przewyższa ruchliwości. Na innym obrazie z tej sali, na Uwolnieniu św. Piotra, udaje się mu nawet zespolenie prawideł wyłącznie rysunkowych z ciemną, jarzącą się kolorystyką tudzież promienistą grą światła. Sebastiano del Piombo, który właśnie podówczas przybył do Rzymu, przedzierżgnął Rafaela w Wenecyanina.

W dziełach następnych jeszcze wyraźniej zanikają właściwości indywidualne, gdyż Rafael wykonanie swych dzieł powierza odtąd swym uczniom i pomocnikom. W ten sposób wchodzi w grę nowy czynnik, nader zna-

mienny zarówno dla Rafaela, jak dla całego stulecia. Wiek XV był epoką indywidualizmu. Wszyscy artyści, zajęci w Kaplicy Sykstyńskiej, pracowali obok siebie niezależnie. Jeszcze Michał Anioł malował swe olbrzymie dzieła bez pomocy cudzej. Rafael, ulegający tak łatwo przewadze innych, jest zarazem dyktatorem, dzierżącym władzę nad całym zastępem artystów pomniejszych. Zamiast utworów indywidualnych pojawiają się dzieła, będące zbiorowym jeno popisem twórczości artystycznej Cinquecenta.

Od r. 1514 znów się ima przetwarzania wzorów innych malarzów. Już w Złożeniu do Grobu jawi się kilka postaci, wziętych od Michała Anioła; zaczem stwarza Sybille, które wyglądają jak przekład Michała Anioła na manierę rafaelowską. Od Michała Anioła pochodzi plastyczne przetworzenie kształtów, tudzież heroiczny układ szat; rafaelowski jest wdzięczny rytm kompozycyi oraz łagodna miękkość, z jaką tytaniczne istoty Buonarotti'ego przykrawa znów na miarę zwykłego człowieczeństwa.

Atoli jeszcze silniej, niż Michał Anioł, oddziaływa nań starożytność. Właśnie w tym czasie odgrzebano owe słynne dzieła plastyki antycznej, które aż do Winckelmanna, Lessinga i Goethego uchodziły za najwspanialsze objawienia ducha helleńskiego. Temi dziełami były: Apollo, śpiąca Aryadna, Antinous, tudzież grupa Laokoona. Odkopano termy Tytusa i zapoznano się z zasadami ornamentacyjnemi późniejszej epoki rzymskiej. Powstało muzeum w Belwederze, a Rafael pośmierci Bramantego został nie tylko budowniczym

Bazyliki Piotrowej, lecz i konserwatorem starożytności.

Pierwszem dziełem, które wykonał jako konserwator zabytków starożytnych, były Loggie. Chodziło o przyozdobienie swobodną grą linij ścian i sufitu korytarza w pałacu watykańskim. Zadanie przeto szczególniej odpowiadało jego upodobaniu do melodyjnego wdzięku kształtów, do „kantyleny optycznej“. W tych weselnych scenach olimpijskich, w tych amoretkach i ptakach, w tych dziewczętach, bujających na girlandach kwietnych, lub z poza lekkich wyzierających kolumn, — skopiował wszystkie dzieła sztuki klasycznej, znane w wieku XVI, a nad całością unosi się *graziosissima grazia* jego istoty.

Złożywszy hołd weselnym igraszkom starożytności, poczyna ulegać jej wpływom stylistycznym. Już go nie nęci opanowanie przestrzeni tudzież zagadnienia barwy. Z posągów jeno zestawia odtąd swe obrazy. Charakterystycznym przykładem jest Tryumf Galatei. Wprawdzie motyw ruchowy postaci głównej został zaczerpnięty z dzieła współczesnego, z Ledy Leonarda. Wszystko inne: centaura morskiego, nereidę, trytona tudzież *putto* z delfinem, wziął ze starożytnych płaskorzeźb na sarkofagach. Barwa i przestrzeń są dlań tak dalece obojętne że na obrazie, przedstawiającym morze, nie maluje wody, a postacie odrzynają się posągowo od lądu stałego. Obrazy we Farnesinie, przedstawiające historyę Psychy, stanowią pod tym względem uzupełnienie. Freski na sklepieniu, wyobrażające sąd bogów tudzież obchód wesel-

ny, są podobne do lasu posągów, unoszących się w powietrzu; postacie, pomieszczone w zagłębieniach sklepienia, wyrastają posągowo z pustego przestworza.

W tym samym stylu plastycznym wykonywa swe obrazy chrześciańskie. Na głównym obrazie *Stanzy* trzeciej miał przedstawić pożar, ugaszony znakiem krzyża. Pod pendzlem Rafaela pożar Borgo stał się pożarem Troi. Atoli to określenie stosuje się jeno do grupy, która ma wyobrażać Eneasza i Anchisesa. W istocie rzeczy całość jest zbiorem aktów. Widzimy nagiego mężczyznę, spuszczającego się z muru, dalej drugiego, wyciągającego ręce po dziecko, oraz pasujące się z wichrem postacie kobiet, noszących wodę. Zbywa tu zarówno na umotywowaniu rzeczowem, jak na zewnętrznej łączności figur. Cały temat służy mu do uprawiania matematyki kształtów, do zestawienia kilku plastycznie uwydatnionych ciał w pięknych ruchach. W kartonach do słynnych kobierców maniera ta antyczna przeradza się w spokojny klasycyzm. Nazwano je rzeźbami Partenonu sztuki chrześciańskiej i to określenie nie rozmija się z prawdą. Kto te kobierce będzie badał pod względem ich treści psychologicznej —jak to czynił Ruskin, herold prerafaelitów—ten odczuje powierzchowność helleńskiej płynności linij. Kto różnych okresów sztuki nie mierzy jedną i tą samą miarą, ten pozna, że Rafael najzupełniej wywiązał się z zagadnienia, postawionego mu przez epokę.

Dalszym dowodem jego zdumiewającej

wielostronności jest zasób naturalizmu, dzięki któremu stworzył portrety, zaliczające się, obok dzieł Tycyana, do najwspanialszych utworów portretu cinquecentistycznego. A szczytu zjednoczenia stylów osięga w dziełach z lat ostatnich, na których znów przejawia się potęga, od tak dawna zapomniana, mianowicie chrześciaństwo.

Późniejsze jego Madonny rzymskie różnią się od florenckich tak samo, jak szkoła Ateńska od Dysputy. Zamiast istot cichych i łagodnych, pojawia się plemię niewiast heroicznych, o majestatycznej budowie ciała i śmiałych ruchach. Tła już nie tworzą łagodne wzgórza doliny Arna, lecz surowe płaszczyzny Kampanii, pełne antycznych ruin i akweduktów. Kompozycya, przedtem w konstrukcyi żmudna, zachowuje teraz potężne tchnienie życia nawet w zakresie najkunsztowniejszych splotów. Od dzieł bije łuna świeckiej chwały papiestwa tudzież jak gdyby majestat starożytnej Romy. Nuty chrześciańskiej nie ma tu wcale.

Lecz nadszedł czas, że powiew zapału religijnego drgnął znów nad ziemią włoską. Złożenie do Grobu Fra Bartolommea, *Assunta* Tycyana, oraz ekstatyczne obrazy Sodomy wyniknęły z tego samego źródła uczucia, które o kilkadziesiąt lat wcześniej rozlewało się szeroko za dni Savonaroli. Rafael pochodził z tej epoki. W obrazach wizyjnych, stanowiących epilog jego twórczości, wielki styl, dotychczas taki chłodny i plastyczny, rozżarza się i ożywa pod tchnieniem chrześciaństwa, napełnia się owemi rozmarzenia-

mi mistycznemi, które ongi nurtowały duszę chłopca, kształcącego się w pracowni Perugina.

Przejście do tego stylu chrześciańskiego stanowi św. Cecylia. Zda się, jak gdyby sam Rafael po raz pierwszy znów usłyszał muzykę niebiańską. Wprawdzie św. Paweł jest wzięty z Pokłonu Leonarda, a Magdalena przypomina typy z obrazu Sebastiana, przedstawiającego św. Chryzostoma. Lecz nowością jest marzycielski wyraz oczu, wzniesionych ku niebu. Odżywa Perugino, zapowiada się Guido Reni. Na Madonnę di Foligno wpłynęło Zmartwychwstanie Leonarda. Atoli oblicze św. Franciszka tudzież płomienny wzrok św. Jana Chrzciciela, świadczą, że Grek znów malarzem stał się chrześciańskim. Na Przemienieniu Pańskiem posuwa się jeszcze dalej w zespoleniu stylów. U dołu wre życie, widnieją gestykulujące ręce oraz starożytne piękno plastyczne, ucieleśnione w postaci niewieściej. U góry: — głowa Zbawiciela, skopiowana ze Zmartwychwstania Leonarda oraz archaiczna solenność, przypominająca Perugina. A w Madonnie Sykstyńskiej, aczkolwiek także wywołanej Zmartwychwstaniem Leonarda, wszystkie dążenia jego życia zlewają się harmonijnie w jeden wielki akord. Jest w niej cała dostojność starożytna. Marya ma wspaniałość posągu. Kompozycya linij najdoskonalszą tchnie harmonią, która mimo matematycznego schematu nie objawia w niczem zimnego obliczenia. Poczucie przestrzeni jest tak ogromne, iż zda się, jak gdyby Matka Boża wyłaniała się z nie-

skończoności. Napełnia podziwem śmiałość kolorystyki tudzież subtelny zamierzch, z którego złociście wybłyskują postacie. Kojarzą się barwy, piękność linij, poczucie przestrzeni i helleński wykwint formy. A nadto przyłącza się jeszcze coś innego. Obraz ma zalety psychiczne, sięgające wysoko ponad zwykły poziom Rafaela. Ta dziewczęco wiotka, w złotej światłości niebiańskiej unosząca się Matka Boża; to Dzieciątko Jezus, co swe wielkie oczy, pełne surowej zadumy, wbija w nieskończoność:—wywołują wrażenie, jak gdyby wyszły z pod pendzla Murilla, a nie Rafaela. I znów się skojarzyła piękność formalna z pięknem duchowem.

11. Koniec Odrodzenia we Włoszech.

Rafael, wskutek jednoczenia stylów różnych indywidualności w nową jedność, stanowi kulminacyjny punkt dążeń Cinquecenta. Chcąc bowiem zwięźle określić wiek XV i XVI możnaby się wyrazić: wiek XV jest okresem indywidualnym, wiek XVI epoką centralizacyi. W stuleciu XV istniało we Włoszech obok siebie mnóstwo państewek niezależnych. Każde z nich odegrało rolę w historyi. Wszędzie istnieją indywidualności jędrne, jak gdyby z jednego odlewu, wielkie w złem i dobrem. Wiek XVI kładzie kres temu. Zamiast małych księstewek tudzież kondottierów, jedyną wielką potęgą we Włoszech jest Państwo Kościelne. Na północy powstaje mocarstwo, w którem nie zachodzi słońce. Sztuka ulega także temu duchowi centralizacyjnemu.

Przedtem każda miejscowość włoska miała swych artystów, teraz stolica kraju całego, Rzym, staje się też główną sztuki siedzibą. Nieliczni jeno artyści przyszli w nim na świat. Większość pochodziła z najodleglejszych prowincyj, z najrozmaitszych krain półwyspu. Lecz wszyscy napływają do Rzymu w tem mniemaniu, że jeno we wiecznem mieście mogą puścić wodze swej twórczości. We wszystkich ich dziełach przejawia się *jeden* styl. Mistrzowie z epoki Quattrocenta byli indywidualnościami silnie wyodrębnionemi, podobnie jak samowładcy różnych miast, którzy w obrębie swych małych księstewek uważali się za monarchów. Łatwo ich rozpoznać na pierwszy rzut oka. Stolarz nawet wyciska na swych robotach znamię swej indywidualności. Dzieła ich podobają się nam nie jako wytwory pracy ręcznej, lecz jako przejawy samodzielnej duszy ludzkiej. Malarze XVI stulecia kryją się nieosobowo poza swemi dziełami. Zacierają się wszelkie znamiona indywidualne. Jak w dziejach istnieją dwie jeno wielkie potęgi: papież i cesarz, tak samo w sztuce jest kilku władców, a inni artyści stanowią ich orszak. Słowo „szkoła“, w epoce Quattrocenta nic nie znaczące, nabiera akademickiego znaczenia. Wszyscy są wasalami, aczkolwiek jeden przechyla się na stronę Rafaela, drugi skłania się ku Michałowi Aniołowi. Jedna indywidualność bywa ośrodkiem dla wszystkich innych.

PERINO DEL VAGA, którego wybitny talent dokoratywny oddał Rafaelowi wielkie usługi, malował później samodzielnie freski

mitologiczne w genueńskim Palazzo Doria. Są to waryanty dzieł, stworzonych przezeń pod kierownictwem Rafaela we Farnesinie i Loggiach. DANIELE DA VOLTERRA w swem Zdjęciu z Krzyża, namalowanem dla kościoła Santa Trinitá dei Monti, zda się również wiernym zwolennikiem stylu Rafaela. Zaś jego obraz z Luwru, przedstawiający Dawida, ucinającego głowę Goliatowi, przez długie czasy był przypisywany Michałowi Aniołowi. Zamiast „szlachetnej prostoty“, pojawia się zamiłowanie do kolosalności, do dzikich poruszeń i napiętych mięśni.

GIULIO ROMANO—to rozmach formy, właściwy Michałowi Aniołowi, w połączeniu z rozkiełznaniem ruchów tudzież rozwiozłą zmysłowością. A właśnie on był najulubieńszym uczniem Rafaela i stał się później prawą jego ręką. Przeważna część tego, co pod imieniem Rafaela figuruje w Stanza dell Incendio, we Farnesinie i w sali Konstantyna, tudzież wiele obrazów późniejszych Rafaela—jak „Perłę“ madrycką i Małgorzatę z Louvre'u—wykonał Giulio. Jeszcze w przededniu śmierci Rafaela dokończył Przemienienia oraz Koronacyi Maryi Panny. Żaden z uczniów nie przejął się tak do rdzenia stylem Rafaela, aczkolwiek już wtedy popadał on w pospolitość i chropawość. W jego dziełach późniejszych zanikają doszczętnie wszelkie ślady tej zależności. Zamiast słodyczy, rozwielmożnia się rozpasany niepokój. Już w jego Madonnach przejawiają się rysy Michała Anioła: Matki Boże są to ogromne niewiasty o potężnych kształtach, Dzieciątko Jezus ukazuje się jako

krzepkie pacholę, o żywych, skomplikowanych ruchach. Freski w mantuańskim Palazzo del Té jeszcze mniej przywodzą na myśl jego przeszłość rafaelowską. Nadmiar siły mięśniowej, nadmiar nieokrzesanego rozmachu— oto znamiona obrazów, przedstawiających miłosną historyę Psychy tudzież innych Olimpijczyków. Zwłaszcza sala Gigantów zawiera dzieła najdziksze i najśmielsze, jakie kiedykolwiek wyszły z pod krzepkiej dłoni Giulia. Na sklepieniu widnieje w panoramie perspektywicznej portyk joński, nakryty potężną kopułą, a wewnątrz niego tron Jowisza. Cały Olimp, wraz ze wszystkimi bogami i boginiami wre, gdyż Giganci ze ścian dobywają nieba. Padają pioruny, kolumny i mury świątyń walą się na zuchwalców. Płaszczyzny nie są podzielone, więc po ścianach i sklepieniu rozlewa się nieokiełznanie powódź postaci. Nawet między ścianami a posadzką zaciera się granica, albowiem Giulio kazał salę wybrukować kamieniem i gwoli spotęgowaniu iluzyi pokrył malowidłami dolną część ścian.

Szkoła florencka weszła rychło na te same drogi. Zamiast charakterystyki artystów, wystarczyłoby wymienić wzory, przez nich naśladowane. FRANCESCO D' UBERTINO, zwany BACCHIACCA, malował dekoracye mebli w smaku Quattrocenta, nastrajał atoli swe barwy na zwiewny, miękki ton szary, którego twórcą był del Sarto. FRANCIA BIGIO malował, wraz z del Sartem, freski w klasztorze Annunziaty tudzież w podworcu bractwa dello Scalzo. Prócz dekoracyi

mebli zasłynął przedewszystkiem portretami, stanowiącymi subtelne waryanty leonardowskiej Mony Lisy. PUNTORMO, również dobry portrecista, celował w dziełach swych wcześniejszych—jak w Zwiastowaniu z 1516 r. — przejrzystością szarawo-srebrych tonów del Sarta, atoli w późniejszych Czterdziestu Męczennikach popadł w bombastyczne naśladownictwo Michała Anioła. RIDOLFO GHIRLANDAJO, z początku wielce podobny do Rafaela, powtarzał później ociężale i rzemieślniczo pełne świeżości pomysły ze swych lat młodzieńczych. FRANCESCO GRANACCI wzorował się za młodu na Domenicu Ghirlandajo, w latach dojrzałych na Rafaelu lub Michale Aniole. GIULIANO BUGIARDINI, GIOVANNI SOGLIANI, DOMENICO PULIGO, tudzież wielu innych—są to artyści wielce sympatyczni, ale ich obrazy są odbiciem dzieł mistrzów przodujących.

Z biegiem stulecia zmniejsza się samodzielność artystyczna. Wprawdzie malarstwo portretowe jeszcze przez czas jakiś zachowuje swą świeżość. BRONZINO zwłaszcza, pozostawił cały szereg portretów, które nie tylko kładą swe znamię na malarstwie dworskiem całej Europy, lecz powagą swej doskonałości przypominają najlepsze tradycye prymitywów: ostro wycyzelowane, jak medaliony, i dystyngowane w pojmowaniu, wyróżniają się przytem wytwornością barwy. Nawet ten mistrz zda się atoli ogniwem jeno w długim łańcuchu wielkich portrecistów, których wydała epoka ubiegła. Umiał on jeszcze przenieść wiernie na płótno oblicze ludzkie z za-

chowaniem jego pełnej charakteru prawdy; artyści późniejsi już tego nie umieją i nie chcą. W wieku XV, w epoce wojen domowych, które pierwszego lepszego parobczaka wynosiły na tron książęcy, w epoce zuchwałej bezwzględności tudzież bezgranicznego poczucia wartości osobistej,—powstają też najindywidualniejsze portrety. Wiek zaś XVI, który unicestwił wolne gminowładztwo i wytępił ducha indywidualizmu, — nacechował wizerunki znamieniem jednostajności. Zamiast indywidualności, pojawiają się typy. Z czasem czynniki portretowe zatracają się zupełnie, gdyż zależność od modela nie godzi się z dążeniem do piękna idealnego.

Wokół rozpościera się wielka, jednostajna pustynia. Produkcya malowideł wzrasta ogromnie. Nawet zadania, stawiane przez Juliusza II tudzież Leona X, maleją w porównaniu z olbrzymiemi dziełami, które powstały w drugiej połowie Cinquecenta. Przekładano na język barw wszystkie tematy mitologiczne i historyczne. Lecz, bez względu na ilość figur, obrazy są to wiecznie te same klisze, z odmiennymi jeno podpisami. Starożytność była oczywiście osią dążeń i— rzecz dziwna—zawsze we właściwej pojawiała się porze. Na początku stulecia, gdy smak skłaniał się ku szlachetności i łagodności, wyłoniła ona z pod ziemi Apollina belwederskiego. W połowie wieku, gdy wszystko chyliło się ku zdziczeniu barokowemu, święcono odnalezienie Herkulesa farnesyjskiego tudzież byka farnesyjskiego. Rzymskie te kopie oryginałów lisyppowskich, znamionujące

się ociężałością i pospolitactwem, wywarły wpływ na całe pokolenie. Głowy na obrazach ówczesnych są wciąż tymi samymi waryantami owego absolutnego ideału piękności, skonstruowanego na wzór zabytków z późniejszego okresu upadku sztuki greckiej. Ciała nie są organizmami, lecz zestawieniem bombastycznie napiętych członków, efektowne tworzących przeciwieństwa. Ponieważ kapitalnem dziełem starożytności był przypadkowo Herkules, więc artyści uważali za swój obowiązek dążyć do kolosalności i tworzyli nie ludzi lecz olbrzymów.

Z bombastycznością formy kojarzy się deklamatorstwo myśli. Malarze przestają wyrażać się zwięźle. Wołanie ich staje się wrzaskiem retorycznego patosu. Chrystus przy Wieczerzy nie może się obyć bez kurczowych, teatralnych ruchów. Służba, obnosząca potrawy, przelatuje po schodach, jak burza. Uczniowie wymachują ramionami i przeginają ciała. Niektórzy czują, że ta brawura staje się nudną. Lecz im więcej rozprawiają i trzymają się reguł, tem jednostajniejsze są ich dzieła; obrazy przedstawiają się jako konstrukcye geometryczne, nacechowane ogólnikową, przepisową pięknością i tak do siebie podobne, jak dowody jakiego twierdzenia matematycznego. Rzecz charakterystyczna, że właśnie wtedy poczyna się spisywanie dziejów sztuki. Historyograficzna działalność VASARI'EGO stanowi zakończenie całego okresu. W duszach ludzi ówczesnych budzi się świadomość, iż źródła twórczości już wyschły, więc oglądają się poza siebie i powtarzają dzieła dokonane.

12. Roma caput mundi.

Pęd ku centralizacyi był w owej epoce tak nieodparty, iż inne kraje ulegają również przewadze wiecznego miasta. Włochy w drugiej połowie XVI stulecia kroczą na czele cywilizacyi. Włoscy wodzowie wygrywają bitwy dla cesarza niemieckiego, króla francuskiego i króla hiszpańskiego. Włoskich lekarzy wzywano aż do Szkocyi i Turcyi. Włoscy uczeni wykładali na wszystkich uniwersytetach francuskich, angielskich i niemieckich. Język włoski, jeszcze w w. XV mało znany, staje się językiem towarzyskim wyższych sfer społecznych. Wenecki pamflecista, Aretino, pobierał haracz od koronowanych głów całej Europy. Pod względem artystycznym Włochy również przodowały wszystkim krajom. Włoscy artyści znajdują zatrudnienie na najrozmaitszych dworach, a malarze północni jeno na Południu szukają wiedzy i wykształcenia. Najniepospolitsze duchy ogarnia tęsknota do Włoch, jak za dni Goethego i Carstensa, i nie prędzej je opuszcza, aż ujrzą swych marzeń ziemicę. Walcząc z trudami i niedostatkiem, zarabiając po drodze na chleb, pielgrzymują do Rzymu, jak do źródła życiodajnego, a raz go ujrzawszy, już nie chcą go opuścić. Słowa Dürera: „O, jakżeż będę marzł z tęsknoty do słońca, tu jestem panem, a w domu pasorzytem,“ były wyrzeczone z dusz wszystkich artystów. Nie tylko bowiem podziwiali oni sztukę włoską. Zazdrościli także i samym artystom: Rafaelowi, którego całe życie było pochodem tryumfalnym,

Michałowi Aniołowi, który obcował z papieżami, jak równy z równymi, Tycyanowi, któremu cesarz Karol podnosił pendzle. Wyrywali się z małomiasteczkowej cieśni, z filisterskich środowisk północnych, pragnęli uczestniczyć w wielkiem, wolnem, dostojnem człowieczeństwie.

Z *Niderlandów*, gdzie całe życie duchowe nabrało cech Odrodzenia latyńskiego, pielgrzymki te do Rzymu rozpoczęły się najwcześniej. Zwłaszcza rycerski romantyk, JAN SCOREL, jest typowym przedstawicielem tego kosmopolitycznego pokolenia. Przyroda wyposażyła go zmysłem gracyi tudzież wytwornem poczuciem pejzażu. Na wszystkich jego dziełach widnieją odwieczne, sękate dęby i jodły. Zanim stanął na ziemi południowej, już marzył o majestatycznych pasmach górskich, o cyprysach i piniach. Potem ujął kij wędrowny w rękę. Przebywał długo w Niemczech, jeszcze dłużej w Karyntyi, gdzie namalował tryptyk do kościoła w Obervillach i zakochał się w córce pana zamku tamtejszego. W gronie pielgrzymów niderlandzkich udaje się on potem z Wenecyi do Palestyny. Jest to podróż, która dla malarstwa pejzażowego miała znaczenie wyprawy odkrywczej. Jeszcze bowiem Patinier, chcąc swym pejzażom nadać charakter biblijny, wymyślał widownie fantastyczne. Scorel pierwszy malował ziemię świętą. Jego Chrzest Chrystusa harlemski podziałał pewno jak objawienie na ludzi, dla których Wschód był niedoścignionym, dalekim światem z baśni. Po powrocie do Włoch odgrywa on osobliwszą

rolę w życiu artystycznem. Jego ziomek, Hadryan z Utrechtu, nauczyciel Karola V, zasiadł na tronie papieskim i mianował Scorel'a dyrektorem Belwederu. Trzy lata przeżył on w komnatach watykańskich, gdzie jeszcze unosił się niewidzialnie duch Rafaela. To, co stworzył później na stanowisku kanonika kapituły utrechckiej, jest tęsknem jeno echem wrażeń rzymskich.

Ogromnie subtelne są pejzażowe tła jego Madonn. Pociągała go melancholijna mieszanina zgrzybiałości i młodzieńczości, przepychu i upadku, właściwa willom rzymskim. Widzimy akwedukty, okryte pnączami, których wicie snują się omdlale po zmurszałych murach. Maluje ruiny tudzież stojące wody, w których zwierciedlą się brunatne paprocie i zwiędłe krze, oplecione bluszczami. Lecz także jako malarz kobiet celuje on pośród artystów północnych. Malarstwo północne wydało dotychczas pięknych kobiet niewiele. U Niderlandczyków dawnych istniały stroskane jeno matrony. Zda się, jak gdyby malarzów nęciła z początku sędziwość, uwiąd, zmarszczki i fałdy. Mieszczanki norymberskie z rysunków Dürera są takie cierpkie i grubokościste, a wystrojone dziewki Cranacha takie nieponętne, iż zda się, jak gdyby podówczas nie było pięknych dziewcząt na Północy. Artyści lubują się w ostrem, wyrazistem kreśleniu twardych fizognomij. Nie znają uroku miękkości, powiewności, podlotkowatości. Scorel, który nie mógł żyć bez Agaty von Schönhoven, ma subtelne poczucie kobiecości. Jego postacie niewieście są zawsze smukłe

i wytworne, o klasycznym linij pokroju. Z upodobaniem kreśli harmonijne linie młodej szyi i wonne włosy, wijące się nad czołem. Że znawstwem odtwarza delikatne tkaniny, bufiaste rękawy i krezy. Ukazał Niderlandczykom, którzy znali dotychczas jeno mniszki, nowy ideał upojnej gracyi świeckiej.

Co go łączy z bezimiennym *twórcą popiersi kobiecych?* Ma on wiele podobieństwa ze Scorel'em, jeno jest jeszcze cichszy i pierzchliwszy: istny Luini północny, słodki marzyciel, przemawiający nader subtelnie i miłośnie. Życie mija u niego jak piękny dzień, spędzony na słuchaniu łagodnej muzyki. Maluje młode dziewczęta, grające na szpinetach, dzierżące puhary lub marzące nad nutami. Z dzieł jego subtelnych i gracyi pełnych wieje jak gdyby młodzieńcza pogoda i gorzkość łez zarazem. Możnaby rzec, że patrzył na kobietę oczyma gimnazyalisty, po raz pierwszy zakochanego. Gdyż jego słodkie, ciche dzieweczki o powolnych ruchach, liliowo przeźroczych rączkach tudzież skromnie rozdzielonych ciemnych włosach mają czystość anielską i gracyę kwiatów. Tego rodzaju obrazów niepodobna opisać, trzeba je odczuć. Podziwia się je w cichości. Wrażenie to chciał zapewne wywołać artysta, który prawdopodobnie nie był malarzem zawodowym, który przeszedł przez życie tak cicho i niepostrzeżenie, iż to, co wiemy o nim, jeno w jego zawiera się dziełach.

JAN GOSSART, zwany MABUSE, który jeszcze wcześniej bawił we Włoszech, położył wielkie zasługi jako malarz nagości.

W swych dziełach młodzieńczych, jak w ołtarzyku przenośnym palermeńskim, był jeszcze wdzięcznym malarzem miniaturowym w rodzaju Gerarda David'a. Potem w Chrystusie na Górze Oliwnej przejawia się u niego zdziczenie barokowe. Wreszcie poczyna nań oddziaływać włoski ideał niewieści i maluje ogromnie wdzięczną złotniczkę z galeryi berlińskiej. W dziele tem przypomina Twórcę popiersi niewieścich. Także na jego większych obrazach religijnych — jak na „Chrystusie u Symeona", znajdującym się w galeryi brukselskiej—wpływy Odrodzenia krzyżują się z gotyką. Surowy naturalizm oraz sztywna kanciastość niektórych figur przenoszą widza w czasy minione. Obok nich stoją inne, jak gdyby wykrojone z obrazów Rafaela. O tej przejściowości świadczy nawet architektura tła, stanowiąca mieszaninę gotyki i renesansu. W dziełach następnych — w kilku Madonnach, w monachijskiej Danae, na obrazie, znajdującym się w katedrze praskiej—staje on zupełnie na gruncie Cinquecenta, aczkolwiek drobne odcienie wciąż jeszcze odróżniają go od Latynów. W nagich figurach naturalnej wielkości, które tworzył pod koniec życia, zanika wszelki ślad gotyki. Od wnętrza świątyni starożytnej odrzynają się potężnie, jak posągi starożytne, postacie Neptuna i Amfitryty. Niezaprzeczenie są one zimne, akademickie, nieodczute. Atoli jest to koniecznem następstwem późniejszego Cinquecenta. Gdyby Mabuse był dochował wiary stylowi z lat młodzieńczych, byłby epigonem gotyki. Porywając się na zagadnienia, posta-

wione przez Cinquecento, dokonał misyi dziejowej. Gdyby nie jego Amfitryta, nie istniałaby napewno Andromeda rubensowska.

Dzieła BAREND'A VAN ORLEYS znamionuje polot tudzież płynność i elegancya, zapewniająca mu niepoślednie miejsce pośród niderlandzkich przedstawicieli sztuki renesansowej. Niewłaściwie posądza się ich o „wyrzeczenie się stylu narodowego“. Albowiem styl nigdy nie jest właściwością narodu, lecz właściwością epoki. Stawszy się z gotyków cinquecentistami, ulegali oni jeno smakowi epoki, nie malowali zaś gorzej od współczesnych Włochów. Atoli dla charakterystyki indywidualnej zgoła nie przedstawiają punktów zaczepnych. Zanika coraz bardziej odrębność jednostki, a szerzy się natomiast schemat powszechny i jednostajny. W Niderlandach odbywa się ewolucya ta sama, co we Włoszech.

Jeszcze w drugiej połowie XVI wieku powstają nader energiczne portrety. Albowiem portrecista nie może się ograniczyć do malowania „człowieka samego przez się“. „Podobieństwo“ osięga się jeno drogą odtwarzania osobistych rysów. JOOST VAN CLEVE, ANTONIS MOR, FRANS POURBUS i NICOLAS NEUFCHATEL, idą pod względem stylowym równolegle z Bronzinem. Są to zdrowi, krzepcy realiści, nie znający, podobnie jak ich poprzednik, Massys, żadnych uogólnień, żadnych retuszowań. Wpływ szkoły włoskiej przejawia się jeno w swobodniejszem tchnieniu tudzież spokojnej powadze ich portretów.

Płody malarstwa wielkiego zgoła zaś nie mają znamion indywidualnych. MICHAEL COXIE nosił miano flamandzkiego Rafaela, FRANS FLORIS — flamandzkiego Michała Anioła. Już nazwania te świadczą, że nie mówili nic ponadto, co już przed nimi lepiej powiedzieli Michał Anioł i Rafael. To samo stosuje się do: MARTENA DE VOS, DIONYSIA FIAMINGHO, JERZEGO HOEFNAGEL'A, BARTHELA SPRANGER'A, MARTENA HEEMSKERK'A i CORNELIS'A CORNELISSEN'A. Zamalowują ogromnie płaszczyzny swemi pięknemi lecz zimnemi figurami, zamiast służyć sztuce posługują się gotowemi kliszami i nienagannie, lecz zarazem szablonowo, wywiązują się z zamówień. W innych krajach zmieniają się tylko nazwiska aktorów, ale sztuka, przez nich grana, pozostaje ta sama.

W Niemczech panuje grobowa cisza. Zamęt, wywołany reformacyą, wyplenia sztukę z ziemi niemieckiej. Nieliczni książęta południowo-niemieccy, którzy jeszcze mogli grać rolę mecenasów, wzywali cudzoziemców, albo kupowali dzieła dawnych mistrzów. Powstają zbiory sztuki, stanowiące zawiązek galeryi wiedeńskiej i monachijskiej. Nieliczni malarze, podówczas w Niemczech istniejący, kroczą drogami Niderlandczyków. Ostatni epigon szkoły kolońskiej, BARTHEL BRUYN, podejmuje się roli Mabuse'go. Wizerunki jego należą, obok dzieł Holbeina i Ambergera, do najlepszych płodów portretu niemieckiego. W swych dziełach religijnych naśladuje on z początku Twórcę Ży-

wota Maryi, później zaś przerzuca się na stronę Rafaela. CHRISTOPH SCHWARZ, Monachijczyk, kształcił się w Wenecyi. Jego portret rodzinny, znajdujący się w Pinakotece monachijskiej, ma jeszcze prostotę oraz surową rzetelność sztuki staroniemieckiej, lecz zarazem kolorystyczną harmonię i szeroki rozmach tycyanowski. W jego tryptykach rozbrzmiewają również pełne, głębokie tony mistrza weneckiego. JOHANN ROTTENHAMMER jest małostkowy, ładniutki, tchnie miłym, powierzchownym wdziękiem. Roboty dekoracyjne wykonywali: JOSEPH HEINZ i HANS VON AACHEN, dwaj wirtuozi pendzla, których twórczość również się waży między wpływami niderlandzkimi i włoskimi.

U progu malarstwa *francuskiego* stoi w wieku XV oryginalna postać JEAN'A FOUCQUET'A. Jego dzieło główne, znajdujące się w galeryi berlińskiej, a wyobrażające, jak św. Stefan wstawia się do Matki Boskiej za swym imiennikiem, Etienne Chevalier'em, ulubieńcem Karola VII i Agnieszki Sorel, — przypomina Goesa raczej, niż malarzy włoskich. Dopełniający zaś je obraz antwerpijski ma cechę specyficznie francuską. Madonna, o rysach Agnieszki Sorel, karmi dziecię w obcisłej, modnej sukni i książęcym hermelinie. Dzieło to owiewa przenikliwa woń perfum paryskich.

W tym stylu dawniejszym pracowali w wieku XVI dwaj Clouet'owie: Jean i Francois. JEAN CLOUET, który do r. 1540 był malarzem Franciszka I-go, współzawodniczy

z Holbeinem w odtwarzaniu oblicz ludzkich z wiernością fotograficzną. W r. 1540 malarzem nadwornym został po nim syn jego, FRANÇOIS CLOUET. Znamionuje go ta sama surowość i jędrność, jeno jest wytworniejszy, więcej światowy i przypomina Bronzina raczej, niż Holbeina.

Tymczasem w malarstwie wielkiem dokonała się ta sama, co gdzieindziej, zmiana. Łączność artystyczna między Włochami a Francyą wytworzyła się już podczas wypraw wojennych królów francuskich, którzy pod koniec XV stulecia najeżdżali Włochy orężnie. Karol VIII i Ludwik XII nie tylko, że zabierali ze sobą do Włoch swych malarzy — jak JEAN'A PERREAL'A—lecz sprowadzali też do Francyi malarzy włoskich. Wystarczy wymienić wielkie imię Leonarda. Z Franciszkiem I rozpoczyna się tu właściwe Odrodzenie włoskie. Do przyozdobienia zbudowanych podówczas zamków zawezwano cały zastęp artystów włoskich. Zwłaszcza Fontainebleau— ten sam pałac, w którym w stuleciu XIX malowali Millet i Rousseau, Corot i Diaz — staje się Watykanem francuskim. Robotami kierują: ROSSO, PRIMATICCIO, i NICCOLO DELL' ABATE. We Włoszech omija się ich dzieła obojętnie, we Francyi wywierają one wrażenie takie samo. Z pomiędzy Francuzów naśladował ich JEAN COUSIN. Posiadał on dużo wiedzy, tworzył szybko, a jego „Sąd Ostateczny“ zawiera niejeden wyśmienity efekt teatralny. Warto porównać późniejsze dekoracye zamku fontainebleau'skiego z wcze-

śniejszemi. Artyści, których zawezwano do robót późniejszych, nie byli Włochami, lecz Niderlandczykami. Atoli przewódzca kolonii niderlandzkiej, HIERONYMUS FRANCKEN, był uczniem ucznia Michała Anioła, Fransa Florisa. Idąc tedy przez sale, nie spostrzega się różnicy między dziełami włoskiemi a niderlandzkiemi.

System centralizacyjny Cinquecenta doprowadził do zupełnego ujednostajnienia sztuki. Wszystko jest ogromnie elastyczne, ogładzone i eleganckie. Atoli, jak w portretach własnych artystów z najprzeróżniejszych krajów uderza pewne podobieństwo — gdyż wszyscy mają ten sam strój fantazyjny i ten sam wygląd deklamatorski—tak też w ich twórczości nie ma żadnych znamion indywidualnych. Napisy jeno powiadają, że ten obraz jest dziełem Niemca, tamten Niderlandczyka, ów Francuza. Powtarza się wiecznie to samo: powszechne, idealne kształty, typowe oblicza, do żadnej nie należące epoki szaty, prawidłowo odmierzona kompozycya tudzież jednostajnie chłodny ceremoniał w wyrażaniu uczuć. Druga połowa XVI stulecia jest mimo swej płodności okresem osłabienia, znużenia i wyczerpania. Z ideałów Odrodzenia uleciała dusza, a nowych jeszcze nie było. Przeżuwano myśli wielkich mistrzów już nie żyjących, sprowadzano to, co u nich było przejawem indywidualności, do prawideł naukowych. Każda kraina i każda okolica jeszcze na początku stulecia miały własną swą sztukę. Teraz pojawia się natomiast język

wszechświatowy. Ponowny rozkwit sztuki mógł się wszcząć jeno z wielkiego ruchu kulturalnego, który dałby jej nową treść, któryby jej ukazał odmienne zadania i odmienne cele. Nowe te ideały wydała reakcya przeciw reformacyi.

IV. Wenecya i Hiszpania w walce przeciw Rzymowi.

13. Lorenzo Lotto.

Koleje sztuki w wieku XVI były te same, co w stuleciu XV. Po wielkiem Odrodzeniu pogańskiem następuje reakcya religijna. A jako ongi huragan, co wkońcu rozkiełznał się w Savonaroli, oddawna już się zapowiadał błyskawicami i grzmotami, tak samo prąd, skierowany przeciw reformacyi, poczyna się już w drugim dziesiątku XVI stulecia. Do twórczości mistrzów z epoki Odrodzenia wdziera się jakiś ton obcy, z antyczną wesołością, z helleńskiem umiłowaniem formy kojarzy się czynnik dziwnie niespokojny i wizyonerski. Postacie Michała Anioła dręczy jakaś zmora, jak gdyby myśl o Chrystusie Nazareńskim nie dawała im spokoju. Oczy św. Jana na Złożeniu do Grobu Fra Bartolommea, oczy Chrzciciela na Madonnie di Foligno, oraz spojrzenia św. Cecylii i Madonny di San Sisto świadczą, iż nawet ci artyści ulegali wpływom prądu religijnego, który w krajach wszczął się ger-

mańskich, a dosięgnął Włoch. Wprawdzie co do nich wpływ ten był jeno powierzchowny. Kilka kropel chrześciaństwa nie zdołało się domieszać do krwi helleńskiej.

Inaczej układały się stosunki w Wenecyi. Wenecya od pierwszej chwili swego istnienia była miastem religijnem, kolonią bizantyńską na ziemi włoskiej. Przez cały czas Quattrocenta była ona przedmurzem przeciwko Odrodzeniu. Rodzima szkoła muraneńska dochowała wiary tradycyom średniowiecznym nawet wtedy, gdy od zewnątrz, za pośrednictwem Gentilego da Fabriano i Pisanella, wtargnęła sztuka świecka i realistyczna. Na schyłku stulecia, gdy duch Savonaroli zalał Włochy, Crivelli korzysta ze sposobności i jeszcze raz wyczarowuje bizantynizm. Wprawdzie potem następuje epoka, kiedy Wenecya staje się wyspą Cytery, doczesną zmysłowością i upojnym pałającą szałem. Nikt nie myśli o niebiesiech. Ziemia staje się rajem. Rozlegają się śpiewy gondolierów i złociście dzwonią śmiechy pięknych kobiet. Wszyscy są bogaci, dumni i szczęśliwi. Atmosferę miękką, zmysłową, duszną—maluje Giorgione; chwałę przepychu majestatycznego, dumnego i dostojnego — sławi Tycyan. A jednak, chociaż te dzieła oznaczają punkt kulminacyjny sztuki weneckiej, żaden z przewódzców tego ruchu nie jest Wenecyaninem. Aldus Manutius, który uczynił Wenecyę literackiem ogniskiem humanizmu, pochodził z Florencyi. Wszyscy artyści napływają z *Terra Ferma:* Giorgione z Castelfranco, Palma z Serinalty, Tycyan z Pieve. A nawet ci artyści przestrze-

gają na swych obrazach antycznych uroczystej powagi. Niema u nich lubieżności jak u Correggia, ni rozwiozłości jak u Sodomy. Poganin Tycyan maluje swe Magdaleny z trupiemi głowami, wywołującemi wrażenie zwiastunek sztuki jezuickiej. Zakończeniem zaś twórczości mistrza nie jest obraz antyczny, lecz Wieńczenie Zbawiciela Cierniami. Sebastiano nie malował w Rzymie tematów antycznych, lecz cudy i męczeństwa. Aczkolwiek na myśl o Wenecyi budzi się w nas przypomnienie blasków słonecznych i dźwięków mandolin, to jednak w rzeczywistości pierwsze wrażenie jest jako czarna gondola, żałobnie po ciemnych szmaragdach ślizgająca się lagun. Wygląd pałaców jest posępny i uroczysty. Głucho i ponuro biją dzwony muraneńskie. Pogaństwo tedy odegrało w historyi Wenecyi rolę przelotnego jeno epizodu. Już na początku stulecia naprzeciw mistrzów renesansowych, napływających z lądu stałego, stoi rodowity Wenecyanin, epigon Savonaroli, zwiastun Caraffy. LORENZO LOTTO ukazuje się pośród tego zmysłowego pokolenia jak upior, jak groźne *memento mori.* Radosny, bachiczny hymn epoki mąci ton jego dzieł, głuchy jak dźwięki dzwonów muraneńskich.

I Lotto przejął się za młodu ideami Odrodzenia. Szereg jego dzieł rozpoczyna Danae, która nie zdziwiłaby nikogo na obrazie Böcklina. Widnieje zielony ugór, przetykany—jak u Böcklina — żółtem, niebieskiem i białem kwieciem. Wokół lekko i prostolinijnie wystrzelają w błękity drzewa, jak na böcklin'owskim Dniu Letnim. Na murawie

siedzi dziewczyna w białej szacie, a na jej łono dżdży deszcz złocisty. Z poza drzewa wyziera mały, koźlonogi Satyr. Atoli już obraz następny z innej poczyna się dziedziny ducha. Na zboczu ściętej stromo skały klęczy przed Ukrzyżowanym nawpół nagi pustelnik. Nad jego głową wichrzą się czarne kruków roje, a on biczuje się, pełen skruchy. Drugim bohaterem Lotta jest św. Hieronim, starzec, który uchodzi precz od ludzi i szuka w samotności spokoju, uginając się pod nadmiernem brzemieniem lat ubiegłych.

Lotto, dziecię konserwatywnej Wenecyi, narzucił się na chorążego wielkich tradycyj kościelnych. Tem tłómaczy się osobliwszy archaizm jego dzieł wcześniejszych. Gdy rozpoczynał on swą działalność, Giorgione, Tycyan i Palma uchodzili jeszcze za obcych intruzów. Nawet Giovanni Bellini był uważany za odszczepieńca sztuki religijnej, której jeszcze jego poprzednicy muraneńscy w całym hołdowali majestacie szczytności bizantyńskiej. Lotto przerzuca się przeto na ich stronę. W stuleciu XVI zajmuje on wobec Giorgionego i Tycyana stanowisko to samo, jakie w wieku XV zajmował względem Bellini'ego Crivelli. Jego mistrzem jest Alwise Vivarini, ostatni przedstawiciel prastarej szkoły muraneńskiej, który za czasów Giovanni'ego Bellini'ego jeszcze raz głosił ewangelię ascetyzmu i bizantynizmu.

Obrazy w Neapolu, galeryi Borghese i Asolo są najkapitalniejszymi przykładami jego muraneńskiego stylu. Uczeń Bellini'ego, Cima, ustawiał tron Maryi Panny pośród wol-

nego pejzażu, nie zaś w zamkniętej niszy kościelnej. Już jego nauczyciel, Bellini, zerwał z prastarą formą ołtarza, złożonego ze skrzydeł, predelli i lunet, i swym obrazom religijnym nadawał kształty pojedynczych tablic monumentalnych. Giorgione uczynił krok dalszy, wyposażając Madonnę powabami kobiety śmiertelnej, nie zaś pokorą służebnicy Pańskiej. Żadnej z tych cech nie spotykamy u Lotta. Tron Matki Bożej wznosi się na samym środku niszy kościelnej o ponurej, surowej architekturze. Na obrazach mniejszych wyłaniają się postacie z pustki, z czerwonego tła. Stale hołduje średniowiecznej formie ołtarza ze skrzydłami i predellami. Oblicze Maryi tchnie surowością tudzież niedostępną wyniosłością bizantyńską święty orszak, otaczający Jej tron, jest ponury i straszliwy. W dziełach Lotta zmartwychwstają dzicy pustelnicy Castagna i starego Donatella tudzież ascetyczni eremici i kaznodzieje pokutni ucznia Savonaroli, Botticelli'ego. Zwłaszcza szekspirowska postać zgrzybiałego św. Onufrego na obrazie, znajdującym się w Galeryi Borghese, wywiera wrażenie echa burzliwej tej epoki, kiedy to sędziwy Donatello tworzył swe dzikie płaskorzeźby paduańskie, kiedy Zoppo, Schiavone, Tura i Bartolommeo Vivarini malowali swe obrazy, pełne cierpkiej żarliwości religijnej.

Tymczasem umarł Alwise Vivarini. W Wenecyi już nikt nie pracował na modłę starodawną, a Lotto nie miał odwagi stanąć o własnych siłach. Tem tłómaczy się nagła zmiana w jego twórczości. Gdy sztuka muraneń-

ska zapadła w ciemnię grobu, szukał innych wzorów, nad wszelką wyższych wątpliwość. Żadna sztuka nie mogła być więcej religijną, opierać się na trwalszych podstawach, od tej, której udzielił błogosławieństwa namiestnik Chrystusowy. Jego ideałami miały się stać ideały rzymskie, uświęcone przez papieża. Lecz po czterech latach, spędzonych między r. 1508 a 1512 na pracy w bliskości Rafaela, dochodzi on do tych samych wniosków, do których o dwadzieścia lat wcześniej doszedł Savonarola. Żarliwość reformatorską Dominikanina podnieciło to właśnie, na co patrzał w Rzymie. Libertynizm, panujący w wiecznem mieście, utwierdził go w wierze, iż musi przyjść nowy prorok, który ocali kościoł od zagłady. Lotto zaś, obcując z artystami rzymskimi, pojął, iż w sztuce chrześciańskiej, przez nich uprawianej, nie ma zgoła pierwiastków chrześciańskich, że ta sztuka ma jeszcze mniej wspólności z prastaremi tradycyami kościoła, niż dzieła Bellini'ego, Giorgione'go i Tycyana, któremi niegdyś gorszył się w Wenecyi.

Obraz, namalowany przezeń do kościoła w Recanati, a przedstawiający św. Wincentego Ferrer, pada jak grom w barwne rojowisko Odrodzenia weneckiego. Nie tylko sam temat zwiastuje ducha Ignacego Loyoli, św. Wincenty Ferrer uchodzi bowiem u Hiszpanów za apokaliptycznego proroka. Posępny, mniszy nastrój oraz burzliwa dzikość obrazu ma też więcej wspólnego z Zurbaranem niż ideałami Cinquecenta. Odmęt uczuć Lotta ucisza się znów w św. Bartłomieju, stworzonym dla

przebytku Pańskiego w Bergamo. Dzieła nie owiewa rozpęd bojowy, lecz tchnienie łagodnej rezygnacyi. Lotto, jak się zdaje, znalazł oparcie w odrodzeniu religijnem, które właśnie podówczas się dokonywało. Już za pontyfikatu Leona X utworzył się był związek, do którego należeli wytworni panowie oraz najwykształceńsze damy ze wszystkich ziem włoskich. Były to „piękne dusze“, zarówno niezadowolone z filozofii pogańskiej, jak obrządku oficyalnego i hołdujące przeto kultowi „chrześciaństwa panteistycznego“. Czy Lotto był członkiem tego „Stowarzyszenia boskiej miłości“? W mniemaniu tem zdają się utwierdzać dzieła, stworzone między r. 1515 a 1524 w cichem Bergamo, gdzie podówczas przemieszkiwał. Albowiem zasadniczem znamieniem tych obrazów jest chrześciaństwo panteistyczne. Zadzierzga miłosne węzły ze wszechistnieniem. Przyroda, która przedtem była dlań w myśl szkoły muraneńskiej czemś przeklętem, miejscem głów trupich, na którem stanął krzyż Zbawiciela,—staje się księgą, zapisaną palcem Bożym, wielką pramacierzą, której człek i zwierz, drzewo i kwiat swe zawdzięczają istnienie. Objawia się mu nowa religia, przypominająca panteizm Spinozy, lub pierwszy natchniony okres Zakonu franciszkańskiego, gdy święty z Assyżu głosił wbrew zakrzepłej scholastyce ewangelię miłości, gdy swem miłowaniem ogarniał świat cały, gdy Zbawiciela i Maryę Pannę, ludzi i zwierzęta, rośliny i gwiazdy niebieskie zwał swymi braćmi i siostrami.

Ta zmiana przekonań zaznacza się wy-

raźnie w typie Madonny. U Muraneńczyków Marya Panna była posępna i wyniosła; Bellini malował Sybillę z epoki Savonaroli, zapatrzoną smutnemi, wielkiemi oczyma w próżnię; Tycyan, majestatyczną królowę niebios. U Lotta Madonna jest natomiast szczęśliwą matką, pieszczącą się ze swem Dzieciątkiem i tulącą rozpromienione oblicze do twarzyczki Jezusa. Obrazy, w rodzaju drezdeńskiego n. p., nie przedstawiają dla historyi sztuki nic nowego, bo podobne malowali Leonardo i Correggio, lecz są nowością w malarstwie weneckiem, które przywykło nadawać Madonnie wyraz bierności tudzież apatyi i jeszcze nie znało szczęścia macierzyńskiego. Lotto wychodzi prócz tego poza przeciwieństwo bogactwa i ubóstwa. Na włoskich obrazach dawniejszych Madonna tchnie najpierw wyrazem przeduchowienia, później w ubożuchną przekształca się dzieweczkę, następnie przyodziewa kosztowne szaty, a wreszcie staje się dumną i niedostępną. Madonny Lotta są odziane bogato, mają perły we włosach, ręce białe i delikatne. Lecz w nich drga także płomień uczucia. Nie tylko pod łachmanem żebraczym, lecz i pod jedwabnym stanikiem może bić gorące serce, może goreć miłość niebiańska.

Miłość tę roztacza i na pejzaż. Marya już nie przebywa w kościele, lecz pośród wolnej przyrody. W oddal bez końca rozpościera się krajobraz, przerznięty strumieniami, wlewającymi się do mórz dalekich. Na jednym obrazie chciałby namalować nieskończoność wszechświata, zarazem zwraca jednak tak

baczną uwagę na nikłe twory świata roślinnego, jak żaden Wenecyanin ówczesny. Tu z poza muru wyziera różokrzewie, okryte kwieciem. Tam tło tworzy gęsta ściana jaśminu. Owdzie ścielą się po ziemi gałązki kwiecia. Wnętrza domów zapełnia on, jak jaki holenderski malarz martwej natury, puharami, księgami, świecznikami i dzbanami. W przestworzach blade światło nieziemską drga harmonią. Nawet na jego freskach zaznacza się ten panteizm odrębnem piętnem. Freski włoskie wywierają zazwyczaj wrażenie monumentalnej wielkości i znamionują się uroczystym charakterem gobelinów ściennych; Lotto nie uwzględnia natomiast właściwości muru, maluje rozległe widoki na słoneczne place i ulice, zamknięte wysokimi domami i rojące się ciżbą ludzką. Inni artyści obrzeżają swe dzieła architektonicznymi fryzami i pilastrami; Lotto unika wszelkiej oprawy, przypominającej ramy obrazu, i—podobnie jak Japończycy na swych drzeworytach—rozrzuca po ścianie gałązki winogradu oraz czereśni, zachodzące na pokrytą malowidłem płaszczyznę fresku.

Jako malarz wizerunków ludzkich oddala się również od innych portrecistów włoskich. Wszystkie inne portrety cinquecentystyczne są to uroczyste obrazy reprezentacyjne. Ludzie nie zachowują się swobodnie, lecz pozują z taką godnością, jak gdyby czuli, że na nich zwracają się oczy całego świata. Otóż w małej mieścinie, w Bergamo, albo nie było ludzi, którzy graliby wybitną rolę w świecie, albo też cichy Lotto nie wchodzi

w ich towarzystwa. Tych jeno, których lubi i szanował, zapraszał do swej pracowni. Już tem samem różnią się jego wizerunki od portretów Rafaela lub Tycyana. Włochy z epoki Cinquecenta znamy jeno z podobizn jednostek wybitnych; Lotto natomiast maluje pracowników ducha, ludzkość, spokrewnioną z nami myślą i uczuciem. O względy dekoracyjne zgoła nie dba. Nie ukazuje nam ludzi na widowni świata, lecz w chwilach skupienia i zapatrzenia we własne dusze. I nie dość, że czyta w ich obliczach, że wtajemnicza się, jak spowiednik, w ich duszę. Często zda się, jak gdyby chciał im udzielić rad, jak gdyby ich zaklinał i ostrzegał: obok młodzieńca na portrecie z Willi Borghese umieszcza trupią głowę, wyzierającą z pod kwiecia róż i jaśminów; na wizerunku nerwowego mężczyzny, znajdującym się w galeryi Doria, przytwierdza płytę grobowcową i, jak na pomniku, kładzie na niej cyfrę „38“, oznaczającą wiek portretowanego. Kobieta jest wampirem, wysysającym rdzeń żywota mężczyzny. Jak się zdaje, jest to myśl zasadnicza niektórych jego obrazów, przedstawiających grupy ludzkie. Wibruje ona w obrazie londyńskim, na którym obok kobiety, patrzącej zimno i bezlitośnie jak Mesalina, widnieje blady mężczyzna o drżących rękach i oczach, pełnych znużenia i rezygnacyi.

Przedziwny obraz z rzymskiego Palazzo Rospigliosi, zwany—jak się zdaje—niesłusznie Tryumfem Czystości, zamyka okres spokojnej twórczości Lotta. Liczył on już lat pięćdziesiąt, a jeszcze nie wypowiedział tego, co

za młodu wstrząsało jego duszą. Przeto znów musi rozejrzeć się po świecie, dowiedzieć się, co myślą i tworzą inni artyści. Powodowany tą myślą opuszcza Bergamo, jakiś czas tuła się w Marchii, w r. 1527 bawi w Rzymie, a w r. 1529 przybywa do Wenecyi.

Najpierw skutek był taki, że ze wszystkiego, co widział, tworzy się na jego obrazach osobliwsza mieszanina. On, myśliciel i marzyciel, naśladuje Palmę i korzy się przed Tycyanem. Potem los zda się mu sprzyjać. Wszczyna się prąd reformatorski. Obok łagodnego i pojednawczego Contarini'ego, który już przedtem dążył do reformy, jawi się posępny Neapolitańczyk, Caraffa, co po zniszczeniu Rzymu w r. 1527 przeniósł swą działalność do Wenecyi. Zwolennicy reformy zbierali się co tygodnia w ogrodzie obok klasztoru San Giorgio Maggiore u opata Cortese. Należeli do nich przedstawiciele szlachty, uczonych i duchowieństwa. Wieści z Wenecyi były podówczas źródłem otuchy dla tych, którzy pragnęli reformy kościoła. Zastanawiano się także nad reformą sztuki. Caraffa znów zalecał artystom sztywne rytualne formy bizantyńskie jako najczystszy wyraz religijnej żarliwości. Tak więc Lotta ogarnia nagle poczucie siły, podobne do tego, jakie przeniknęło Botticelli'ego, gdy Savonarola jął głosić ideały jego lat młodzieńczych. On także chce kazać, także pożąda walki. Znalazł nieomylny cel i trwałe podłoże dla swej twórczości! Dzieła jego rozgorzały natchnieniem i patosem. Powstają

potężne postacie książąt kościoła, Ukrzyżowania i Madonny.

Atoli pogaństwo było tymczasowo silniejsze od chrześciaństwa. Contarini'ego opuścili jego zwolennicy. Tycyan, który w kilku dziełach ukorzył się był przed Chrystusem, wrócił do swych dawniejszych ideałów helleńskich. Nadzieje Lotta rozwiały się jak sen. Ima się przeto mistrzów najdawniejszych: maluje Ukrzyżowanie medyolańskie, posępne jak echo Trecenta, stwarza Pietà, również znajdującą się w Medyolanie, a przypominającą grymasem bólu dzieła Crivelli'ego. Na ołtarzu ankońskim kojarzy się barokowa dzikość z archaizmem muraneńskim. Tryptyk, znajdujący się obecnie w kościele San Giovanni e Pado, darowywa mnichom, prosząc, by go wzamian pogrzebali bezpłatnie. W pamięć widza wdrażają się na tem dziele przedewszystkiem ręce, drgające niewymowną tęsknotą zbawienia i wyciągające się, jak na „Losie“ Lempoels'a, ku niebu. Św. Hieronim, który na starość usunął się od zgiełku ziemskiego, owłada znów jego duchem. On także postanawia zerwać z ludźmi, usunąć się w jaki cichy zakątek i jako pustelnik dokonać dni swoich. Wyprzedaje przeto urządzenie pracowni oraz obrazy, z których jeden przedstawia Duszę Rozsądną, drugi Dzieciątko Dźwigające Krzyż, trzeci Walkę między Siłą a Szczęściem, udaje się do Loreto i tam wstępuje do klasztoru. Złamał się, bo jego hasło zabrzmiało zawcześnie. Mimo to do ducha, który przemawiał z jego obrazów, należała przyszłość.

14. Tintoretto.

W r. 1545 literat wenecki, Pietro Aretino, napisał osobliwszy list do Michała Anioła. Jako chrześcianin, ganił swobodę, na jaką sobie pozwalał mistrz w Sądzie Ostatecznym. Co za zgorszenie, że takie dzieło znajduje się w największej świątyni chrześciańskiej, w przenajświętszej kaplicy świata całego, że codzień pada na nie wzrok namiestnika Chrystusowego! Nawet poganie skromniej wyobrażaliby Dyanę, lub Venus. Michał Anioł o to nie dba i dlatego jego obraz niechajby się znajdował w łazienkach, a nie w kościele. Nie godzi się świętych Pańskich przedstawiać jako bohaterów starożytnych, a męczennice chrześciańskie równać z heterami!

Jest to objaw nader znamienny, że ta odezwa wyszła z Wenecyi. Prastara, sztywna, bizantyńska Wenecya gotuje się do zabrania stanowczego głosu w sprawach sztuki włoskiej i jej dalszych losów, do przekształcenia Renesansu starożytności w odrodzenie średniowiecza.

Atoli stosowna pora jeszcze nie nadeszła. Jak w wieku XV najpierw musiał pojawić się Ghirlandajo, zanim wystąpił Savonarola, tak samo w stuleciu XVI reakcyę religijną musiało poprzedzić zupełne ześwieczczenie kościoła. I istotnie, zjawia się Ghirlandajo XVI stulecia. Był nim przybysz z Werony (Veronese) PAOLO CAGLIARI. Świecki duch Cinquecenta święcił w jego błyskotliwej sztuce swe ostatnie tryumfy.

Stary kronikarz opisuje uroczyste przy-

jęcie, jakie zgotował Henrykowi III senat wenecki. Witało go 200 najpiękniejszych *gentildonn* w białych sukniach, usianych perłami i dyamentami, iż królowi zdało się, że się znalazł w krainie bogiń i czarodziejek. Malowidła Paola w pałacu Dożów znamionuje podobny przepych czarodziejski. Roztacza na nich całą świetność Wenecyi. Wysłannicy ludu pozdrawiają dożę, piękne kobiety uśmiechają się z marmurowych balkonów, na wspaniałych rumakach przelatują cwałem kawalerowie. Prócz tego winniśmy ujrzeć alegorye Wierności, Szczęścia, Miłosierdzia, Umiarkowania, Czujności i Odwetu. Tak powiada Bädecker, ale tego nie widać na obrazach. Veronese bowiem maluje jeno piękne kobiety. Przy jednej umieszcza baranka i dla tego zwie się ona Łagodnością. Drugą maluje z psem i w ten sposób powstaje alegorya Wierności.

Poprzednio dekorował on Willę Maser, atoli te freski mimo swych tytułów również nie są oschłemi jeno alegoryami. Poza jońskiemi kolumnadami widnieją odległe pejzaże. Nagie, potężne postacie, w śmiałych postawach, zapełniają nisze i rozkładają się po gzemsach: tu króluje Venus w orszaku Gracyj i amorów, tam otacza Bachusa grono wesołych, uwieńczonych winogradem Faunów. Przed oczami widza przesuwają się amoretki, piękne kobiety, geniuszki, bachantki, bogowie, postacie historyczne, kosztowne sprzęty, klejnoty i połyskliwe tkaniny. Olimpijska weselność Cinquecenta, w niczem bladością myśli nie nadwątlona, przemawia po raz ostatni.

Z tego opisu łatwo też odgadnąć, czego

u Veronesa szukać nie należy. Jest to pomysłowy dekorator i improwizator, którego lekkość napełnia podziwem. Celuje przytem bajecznie subtelnem poczuciem malarskiem. Czerwień, rozlegająca się jak weselny ton fanfar poprzez szarawo-srebrzyste harmonie jego obrazów, świetnieje przepychem. Atoli przed jego obrazami nie myśli się, nie marzy, patrzy się jeno. Zda się, że Veronese jeno poto przyszedł na świat, aby okazać, że malarz nie potrzebuje mózgu ni serca, że z pomocą ręki, pendzla i farby, może pokryć malowidłami wszystkie mury na świecie. Uzupełnienie tych fresków stanowią jego obrazy. U Carpaccia zachodzi wybitna różnica między jego dziełami dekoratywnemi a obrazami, u Veronesa niepodobna oznaczyć tej granicy. Portrety kobiece Veronesa—to martwa przyroda, to adamaszkowe portyery i suknie z szeleszczącego brokatu, z których wyłania się głowa niewieścia. Lub dla odmiany maluje wielkie ciało kobiece, otulone w ciężki, pozłocisty adamaszek; w płowych włosach skrzą się dyamenty, złoty łańcuch oplata białą szyję. U dołu podpis: Venus lub Europa. Wiotka oblubienica Pańska, św. Katarzyna, staje się u niego ociężałą pięknością w sukni usianej rubinami, z perłami na szyi i w jasnych włosach. Madonna nie jest dlań służebnicą Pańską, ni królową niebios, lecz damą, co z miłym uśmieszkiem przyjmuje hołdy swych wielbicieli. Anielski zwiastun zastaje ją w porannej sukni z lekkiego, różowego jedwabiu, a jego słowa nie wywierają na nią żadnego wrażenia; wszak ona wie z góry, co ma jej powiedzieć! Przy Złożeniu

do Grobu płacze się jeno dlatego, że „to wypada“.

Szczególniej słyną owe okazałe bankiety, które mają wyobrażać Ucztę u Lewiego, Gody w Kanie i Wieczerzę Pańską. Pod wspaniałym portykiem zastawiono godowe stoły. Widzimy marmurowe kolumnady, pod któremi roi się służba ze srebrnemi tacami i kryształowemi karafkami, napełnionemi winem. Na przystrojonym balkonie przygrywa do uczty muzyka; do stołów zasiedli panowie i damy weneckie, sławni artyści i dostojnicy w galowych strojach. Veronese był człowiekiem szczęśliwym. Wszędzie wita go radość i przepych. Wszędzie uśmiechają się piękne kobiety, wszędzie jest *Maître d'hôtel*, podający najwyszukańsze przysmaki. Nie chce widzieć ubóstwa, chat i nędzarzy; zna jeno dostatek, pałace i użycie. Zgoła nie przeczuwa zaświatów, obiema stopami stoi na ziemi i wcale sobie snadź nie wyobraża, że Wieczera Pańska różniła się od weneckiego bankietu.

Zupełnie tak samo o sto lat wcześniej malował Ghirlandajo i taka sama nastała reakcya. 18-go lipca 1573 r. Veronese stanął przed trybunałem inkwizycyjnym, który pociągnął go do odpowiedzialności za namalowanie Wieczerzy Pańskiej, znajdującej się obecnie w Louvrze. Jeszcze Lotta spotkała dola męczeńska. Teraz rozlega się twardo pobudka do odwrotu. Wenecya przypomniała sobie prastare swe tradycye. Wszystko to, co stworzyli obcy przybysze, począwszy od Giorgionego a skończywszy na Veronesie,

nie było sztuką wenecką. Przeciw wesołemu Weroneńczykowi wyrusza czarny rycerz średniowieczny, kapłan posępnej sztuki, TINTORETTO. Jest on, podobnie jak Crivelli i Lotto, rodowitym Wenecyaninem.

Do tej roli, do posępnego patosu religijnego, skłaniała Jacopa Robusti'ego cała jego natura. Miał być umysłem burzliwym i egzaltowanym, duszą płomienną i namiętną. Zaprasza do swej pracowni Aretina, który napisał o nim niepochlebną krytykę, i grozi mu nabitym pistoletem. Już ten szczegół świadczy nader znamiennie o prekursorze dzikiej generacyi Caravaggiów i Riberów. A znana powszechnie scena, jak przy świetle lampy rysował martwą swą córkę, zapowiada epokę krwawego widziadła Beatricy Cenci. Patrząc w podwórcu pałacu dożów na jego popiersie, na to poorane czoło, zapadłe policzki i nieruchomo z głębokich oczodołów wyzierające źrenice, nabieramy pewności, że namiętny żar jego obrazów przelewał się na płótno z najistotniejszych głębi jego duszy.

Tintoretto, jak wszyscy inni Wenecyanie ówcześni, wyszedł z pracowni Tycyana i w swych pierwszych obrazach hołdował duchowi Renesansu. W odczuwaniu jest spokojny, lubuje się w barwach jasnych i złocistych. Maluje promienną nagość młodych ciał kobiecych, podpatruje grę świateł, mieniących się miękko na delikatnych płaszczyznach grzbietów, wyposaża swe obrazy magicznym przepychem bajecznych pejzażów. Do dzieł z tej epoki należy wiedeńska Zuzanna, smukła Andromeda, znajdująca się w Petersburgu,

i Venus florencka. Do nich zalicza się także piękna Uczta Marty, zdobiąca galeryę augsburską. Weselny nastrój sceny, wyobrażającej mycie stóp, jest szczytem świeckiego renesansowego okresu twórczości Tintoretta. Słońce zatapia salę. Z poza potężnej kolumnady jarzą się wspaniałe budynki oraz szkliste zwierciadło lagun.

Jak w tych dziełach zbliża się do Veronesa, tak znowu w swych portretach pokrewny jest Tycyanowi. Wprawdzie jest od niego jednostronniejszy. Na portretach Tycyana ukazują się kolejno najpiękniejsze kobiety weneckie; u Tintoretta kobiety pojawiają się natomiast rzadko, a, jeśli się pojawiają, mają wygląd szorstki i męski, są tęgie i ociężałe. Jego wielkość objawia się jeno w portretach dożów i prokuratorów, których portretował najczęściej, był bowiem urzędowym malarzem *Signorii* weneckiej. Atoli i tutaj różni się od Tycyana brutalną rzeczowością. Tycyan szuka pięknych póz i pięknych motywów ruchowych, umieszcza w głębi kolumny i portyery, aby wywołać wrażenie uroczyste i dekoratywne. Tintoretto maluje w głębi co najwyżej herbowe godła; piękne pozy już przez to samo są wykluczone, że nigdy nie odtwarza on postaci w całości, a rzadko po kolana. Nawet ręce, na które Tycyan zwracał szczególniejszą uwagę, podporządkowuje, podobnie jak Lenbach, głowie. Albo odziewa je w duńskie rękawiczki, albo załatwia się z niemi kilkoma pociągnięciami pendzla. Atoli wskutek tego uproszczenia—oraz dlatego, że nigdy nie odtwarza

przelotnych wyrazów twarzy, lecz miny urzędowe—wywiera wrażenie jeszcze potężniejsze, jeszcze monumentalniejsze, niż Tycyan. Velasquez wiele się nauczył od Tintoretta.

Gdy maluje grupy, zda się poprzednikiem Fransa Halsa. Pierwszy tworzył obrazy, przeznaczone do budynków publicznych, a wyobrażające, podobnie jak holenderskie portrety korporacyjne, pewną ilość kolegów biurowych, zespolonych w grupę. Jeno Holendrzy gwoli połączeniu figur przedstawiali uczestników przy uczcie, *nobili* zaś Tintoretta zbyt wysoko cenili swą godność, aby się ukazywać ludowi przy pełnym kielichu. Widnieją przeto, niczem ze sobą nie połączeni, posępni i zapięci na wszystkie guziki, jak grandowie hiszpańscy, przeniesieni na ziemię włoską.

Atoli rzeczywistego Tintoretta, wędrownego kapłana dzikiej, fanatycznej sztuki, która owładła stuleciem następnem, poznajemy dopiero z jego obrazów religijnych. Zda się, jak gdyby czarna chmura zakryła naraz jasne niebo sztuki weneckiej. Zamiast upajającej muzyki Veronesa, rozlegają się marsze żałobne i przeraźliwe trąb poryki. Zamiast uśmiechniętych kobiet, widnieją krwawi męczennicy i bladzi asceci.

Tintoretto, chcąc zostać malarzem odrodzenia religijnego, stworzył sobie zupełnie nową technikę. Inni Wenecyanie przedstawiali ciała nagie w pozach spokojnych, on odtwarza je w najśmielszych ruchach. Studyował dzieła Michała Anioła, przy stole sekcyjnym nabył wiadomości, jak napinają

się różne grupy mięśni przy ruchach najburzliwszych i najgwałtowniejszych. Pełne, klasyczne formy Tycyana nie odpowiadały jego nagim ciałom, wijącym się i kurczącym w ekstazie szału religijnego. Nadmiar mięsa nie powinien czynić człowieka flegmatycznym, nie powinien poskramiać ekscentrycznego jego gestów patosu. Więc wzbogaca malarstwo weneckie nowym typem, chudym i długim. Zwłaszcza jego kobiety o zielonawo-bladych, podkrążonych oczach, wybłyskujących tajemnie jak gdyby z czarnej głębi, nie mają nic wspólnego z miękkością, właściwą typom jego młodzieńczym. Barwa przyczynia się niemało do spotęgowania nastroju bolesnego rozdarcia. Tintoretto pomylił się, kładąc nad drzwiami swej pracowni napis: „Rysunek Michała Anioła, koloryt Tycyana.“ Bowiem barwa Tycyana jest jako piękny, spokojny dzień jesienny, gdy słońce przed zachodem oblewa jeszcze raz ziemię jednostajnem, ciepłem światłem. Przed obrazami Tintoretta nie przychodzą na myśl dnie jesienne, lecz upiorne noce, gdy niebem targają błyskawice, a z ziemi bije dym i żar gorejącego stosu. Jedne części obrazów toną w nieprzejrzanej ciemności, inne wyłaniają się widmowo w zielonawo-bladem, jaskrawem oświetleniu. Zamiast barwistych harmonij Odrodzenia jawi się posępna skala baroka. Słoneczną jasność helleńskiego ducha wypiera ciemna noc średniowieczna.

Pierwszym przeraźliwym zgrzytem jest słynny obraz z akademii weneckiej, przedstawiający św. Marka, ocalającego skazanego

na śmierć ofiarną niewolnika. Wtargnięcie siły nadnaturalnej w zwykły bieg rzeczy ziemskich; słowem, temat, gdyby umyślnie stworzony dla Tintoretta. Święty rzuca się głową na dół, by potężnym ruchem uchwycić kata za ramię. Promienieje zeń blask magiczny, rzucający jaskrawe światło na jedne szczegóły, inne w tem głębszym pogrążający cieniu. Symbol obrazu również jest niedwuznaczny. Rzeczpospolita św. Marka ocala kościół z rąk papieży, skażonych duchem pogańskim.

Freski w kościele Madonny dell' Orto wyobrażają Uwielbienie Złotego Cielca i Sąd Ostateczny. Tchnie z nich również duch reakcyi religijnej, przypominającej bałwochwalcom grozę końca świata. Dzikim ruchem rzucają się aniołowie ku Mojżeszowi, aby mu wręczyć tablice. Wszelkie prawidła struktury obrócone w niwecz. Tam obłoki i ziejąca pustka, tu dziko wichrzące się masy. W dzień sądu ostatecznego przyroda zrywa pęta. Morze występuje z brzegów, niosąc śmierć i zagładę. Jeno nieliczni z pośród zmartwychwstałych zdążają do nieba. Innych strącają aniołowie w czeluście piekielne. Bowiem świat cały składał ofiary bogom pogańskim i przez swe występki utracił prawo do zbawienia,

56 obrazów w Scuola di San Rocco ukazuje w całej pełni wielkość i śmiałość demonicznego artysty. Odrodzenie unikało wyobrażania cierpień fizycznych, nawet sceny męczeńskie owiewało nastrojem uśmiechu. Obraz Tintoretta, przedstawiający św. Rocha, spieszącego z pomocą do chorego, dyszy już

owym okrutnym naturalizmem, w którym później lubowali się Hiszpanie. Zwiastowanie, które na obrazie Veronesa zda się obojętną nowiną miejską, maluje on tak namiętnie, jak gdyby sam zwiastował światu narodziny Zbawiciela. Na Ukrzyżowaniu gwoli spotęgowaniu nastroju wynajduje efekty, które dopiero w XIX w. podjęło i wydoskonaliło malarstwo panoramowe. Cagliari i Robusti zderzyli się niby dwa odmienne światy. Z obrazów Veronesa odzywa się po raz ostatni echo piękności, wesela i promienności ducha renesansowego. Posępne i potężne dzieła Tintoretta torują drogi sztuce XVII stulecia.

15. Hiszpanie.

Możnymi sprzymierzeńcami Wenecyan byli Hiszpanie. Nie jest to dziełem przypadku, iż wizerunki Velasquez'a przypominają senatorów na portretach Tintoretta, ani też, że ostatni wielki malarz wenecki, Tiepolo, umarł w Madrycie. Istnieje bowiem duchowy węzeł między miastem czarnych gondoli a krainą czarnych sutann. Gdyby historya sztuki liczyła się tylko z czynnikami duchowymi, należałoby Hiszpanom wyznaczyć miejsce przed Wenecyanami. Stąd bowiem poczęła się reakcya. Caraffa był legatem w Hiszpanii, zanim w r. 1527 przeniósł się do Wenecyi. Tu nasiąkł on owemi nieugiętemi, gregoryańskiemi zasadami, które zalecały wytępienie kacerzy i bezwzględne oczyszczenie kościoła z pomocą żelaznej karności średniowiecznej. Na tronie tej krainy zasiadają

chmurne, posępne postacie władców, którzy, wzgardziwszy insygniami swej władzy doczesnej, każą się grzebać w brunatnych płaszczach dominikańskich.

Walkę za wiarę nakazywała Hiszpanom tradycya. W wieku XVI walczyli tak samo przeciw ześwieczczeniu kościoła katolickiego, jak w wiekach średnich przeciwko Maurom. Wielkim heroldem zapasów był Ignacy Loyola. On oraz jego twór, zakon Jezuitów, był najpotężniejszym bodźcem ruchu, który ogarnął świat cały. W przeciwieństwie do Włoch, gdzie religijność była jeno zamaskowanym hellenizmem, Hiszpania stanowiła siedzibę płomiennego mistycyzmu, który przejawiał się tu w formach najniezwyklejszych i najosobliwszych. We Włoszech, za czasów św. Katarzyny sieneńskiej, był on wyłącznie kontemplatywny, w Hiszpanii natomiast staje się systemem odurzania, ma do rozporządzenia mnóstwo środków zewnętrznych i wewnętrznych, które umożliwiają fizyczne niemal zlanie się z bóstwem oraz światem nadzmysłowym. W r. 1521 pisze Ossunna swój *Abecedario espiritual*, w którym poucza, w jaki sposób można się zbliżyć i połączyć z Bogiem. Najklasyczniejszym objawem ekstazy religijnej są pisma św. Teresy. Według niej, człowiek powinien tak długo obcować duchowo z bóstwem, aż nastąpi chwila ekstazy i zachwytu, aż „Bóg bezpośrednio zstąpi w duszę ludzką.“ Szczególniejszą wartość ma dla niej bezwład, ogarniający ciało w stanie ekstazy. Dopiero, gdy ono jest niby martwe, nastaje „święto duszy“, przedsmak błogości niebiań-

skiej. Z nieporównaną dokładnością opisuje wrażenia, jakich w takim stanie się doznaje, owe „rozkosze obcowania z bóstwem, w których ciało niepośledni bierze udział.“ Naśladują ją Michał Molinos i mnich żebrzący, San Pedro de Alcantara, który składał się jeno z kości i poczerniałej na słońcu skóry, a nie mogąc zupełnie odzwyczaić się od spania, zapadał w sen na krótką jeno chwilę w postawie siedzącej. W końcu pojawiają się tacy, u których nadzmysłowość przedzierzga się poprostu w zmysłowość.

Iż rodzime właściwości ducha hiszpańskiego nie przejawiają się jeszcze *w malarstwie* wieku XVI zupełnie czysto i bez żadnej domieszki, pochodzi to stąd, że sztuka musi się liczyć z większemi trudnościami technicznemi niż literatura.

Do wieku XV. Hiszpania nie posiadała własnego malarstwa. Dopiero za przykładem Jana van Eycka, którego tam przyjmowano z podziwem i zapałem, jęli przedsiębiorczy Niderlandczykowie zapuszczać się na półwysep pirenejski. Pod wpływem tych przybyszów zaczynają się garnąć do malarstwa żywioły miejscowe. JUAN NUNEZ, ANTONIO DEL RINCON, VELASCO DA COIMBRIA tudzież FREY CARLOS, którzy w stuleciu XV byli przedstawicielami twórczości artystycznej hiszpańskiej i portugalskiej, są to surowi artyści gotyccy, zwolennicy stylu, któremu w Niderlandach hołdował Roger, w Niemczech Wohlgemuth. Jeszcze w w. XVI pracował w Sewilli Niderlandczyk, PETER DE KEMPENEER, którego posępne, surowe Madonny

zdarza się spotykać po galeryach niemieckich. Z pośród Hiszpanów, równolegle do niego podążał LUIS MORALES, pokrewny stylem Massys'owi. Z dzieł jego wieje namiętny ból oraz cierpka asceza. Najczęściej maluje Zbawiciela upadającego pod brzemieniem krzyża, biczowanego pod kolumną lub w koronie cierniowej krwią ociekającej. Na innych jego obrazach widnieje Matka Boleściwa, piastująca martwe ciało Syna na swem łonie, albo podnosząca umęczone oczy na krzyż. Półfigury przeważają u niego, podobnie jak u Massys'a. Chude, długie figury są rysowane archaicznie i kanciasto. Zda się, jak gdyby umyślnie hołdował stylowi dawnemu, jako „pobożniejszemu“ od stylu renesansowego.

Malarstwo portretowe reprezentują ALONSO COELLO i JUAN PANTOJA DE LA CRUZ. Styl ich jest pokrewny manierze Bronzina. Podobnie jak u tego Włocha, rysunek jest wyrazisty i delikatny, kostyumy i ozdoby nader staranne, tony zaś subtelne i bladawo-szare. Jeno u Bronzina mężczyźni dzierżą rapiery, kobiety wachlarze. Na dworze Filipa II. nikt nie wypuszcza z ręki różańca. Nawet portrety przypominają widzowi, iż pochodzą z krainy walk za wiarę, nie z pogańskich Włoch.

W Hiszpanii nigdy nie przyszło do właściwego Odrodzenia, nigdy tam nie składano ofiar bogom helleńskim. Wprawdzie mitologiczne obrazy Tycyana utorowały sobie wstęp do surowego Escorialu. Wprawdzie malarze hiszpańscy pielgrzymowali do Włoch, aby

dopełniać swego wykształcenia technicznego. Atoli żaden nie malował tematów antycznych. Uczniowie Rafaela i Michała Anioła byli poganami; Hiszpanie, aczkolwiek pod względem formalnym są uczniami Włochów, nie sprzeniewierzają się swej wierze i z pomocą techniki renesansowej malują dzieła religijne: tragiczne dzieła passyjne, ascetyczną pogardę świata, zgrzybiałych eremitów, niebiańskie wizye tudzież głębokie traktaty dogmatyczne. Nie zawadzi wspomnieć, iż niemal wyłącznie skupiali się w Wenecyi, która zawsze była przedmurzem kościoła i najpierw głosiła idee reakcyi religijnej.

JUAN FERNANDES NAVARETE i VINCENTE CARDUCHO, głowy szkoły madryckiej, posługują się na swych obrazach formami włoskiemi. Atoli duchem opiekuńczym Navareta, gdy malował swego „Chrystusa w przedsionku świątyni“, nie był żaden mistrz renesansowy, lecz wielki herold odrodzenia religijnego, Tintoretto. Carducho, malując epizody z historyi zakonu Kartuzów, dał początek owym epopeom mniszym, które później tworzył Zurbaran.

Mistrz szkoły toledańskiej, DOMENICO THEODOCOPULI, rodem z Krety, zasłużył mimo badań Justi'ego na nową monografię. Gdyż „patologiczne zwyrodnienie“ tego Greka jest ważnym objawem wielkiego fermentu religijnego, jaki podówczas ogarnął dusze. Niektóre jego obrazy, jak np. Oczyszczenie Świątyni, malowane na modłę wenecką, mówią niewiele, aczkolwiek temat napewno jest w związku z „Oczyszczeniem kościoła“, pod-

m przez Caraffę i Ignacego Loyolę. Lecz w pierwszym, przeznaczonem dla Hiszpanii, a wyobrażającem Rozbieranie Chrystusa na Kalwaryi, dziele wyzwala się z pod wpływu Tycyana i wybucha nieokiełznaną siłą człowieka pierwotnego. Stwarza cały zastęp krzepkich, olbrzymich postaci, które istotnie składają się z ciała i krwi, z barbarzyńskiej duszy w barbarzyńskim zamkniętej szkielecie. Tą samą dziką, pierwotną wielkością tchnie dzieło, wyobrażające Trójcę Świętą. A obraz w toledańskim kościele San Tomé, przedstawiający członków zakonu rycerskiego, odprowadzających do grobu zwłoki hrabiego Orgaza oraz dwóch świętych, spuszczających trumnę do dołu, tudzież unoszące się w przestworzach postacie Zbawiciela, Maryi Panny, męczenników i aniołów, — wskutek szorstkiego skojarzenia rzeczywistości i nadzmysłowości jest już zwiastunem malarstwa wizyjnego, które wykwitło w wieku XVII. Później wychodzą z pod jego pendzla dzieła poprostu upiorne, złożone z rozwichrzonych linij oraz widmowych tonów bladości woskowej i zieloności trupiej. Naogół zda się artystą pierwotnym i tajemniczym, który dopiero po dokładniejszem poznaniu kolei jego życia może być bliżej zbadany i lepiej oceniony. Uczniem jego miał być LUIS TRISTAN, który malował tajemniczych pustelników i skruszonych grzeszników na tle ciemności nocnych. Jak u Tintoretta, pada z góry jaskrawe światło, zalewając jasnością przedni plan obrazu, zaś resztę pogrążając w głębokiej czerni mroków.

Z pośród artystów, którzy pracowali w Walencyi, VICENTE JUANES otrzymał pono wykształcenie w szkole Rafaela. Atoli, chociaż go zwano Rafaelem hiszpańskim, jego Męczeństwo św. Stefana niezbyt przypomina twórcę Stanz watykańskich. Ruchy są twarde i kanciaste, barwy pstre i szorstkie. Maluje głowy o typie wybitnie żydowskim, zgoła nie dbając o ideał piękności. FRANCISCO DE RIBALTA, który podążył nie do Rzymu lecz do Włoch górnych, spotkał się tam z kolorystyką, odpowiadającą jego właściwościom indywidualnym. Pociągał go światłocień Correggia; za pomocą techniki uśmiechniętego Włocha maluje atoli posępne tematy hiszpańskie: biało odziane postacie mnichów; Maryę Pannę i św. Jana, powracających od grobu Zbawiciela; Ewangelistów św. Łukasza i św. Marka, pogrążonych w zadumie na tle odludnego, nocnego pejzażu; oraz potężne postacie aniołów, składające do grobu w nocy, przy migotliwem świetle gwiazd, blade zwłoki Zbawiciela.

W Sewilli gdzie pracował Niderlandczyk, PEDRO CAMPANA, pierwszym zwolennikiem Cinquecenta był LUIS DE VARGAS. Mimo to nie jest on jednak artystą renesansowym. Wbrew pojęciom Odrodzenia widnieje na jego Pokłonie Pasterzy widziadło niebiańskie, a naturalistycznie malowanej słomy oraz kozła mógłby mu pozazdrościć Ribera. Na jego dziele głównem, wyobrażającem Dogmat o Człowieczeństwie Chrystusowem, a znajdującem się w katedrze sewilskiej, niektóre postacie mają być wzięte z obrazów

Rafaela, Correggia i Vasari'ego. Tem dziwniejszy jest sposób, w jaki tych artystów przekłada na modłę hiszpańską, oraz, jak w zapożyczone od nich formy wtłacza temat ściśle dogmatyczny i nigdy przez żadnego Włocha nie malowany. JUAN DE LAS ROÉLAS kształcił się w Wenecyi u Tintoretta i był z zawodu klerykiem. Pierwszy ujmował ulubione motywy pobożności hiszpańskiej w formy klasyczne. Głównym jego motywem jest Najświętsza Panna, unosząca się nad ziemią na półksiężycu, i jezuita, spoglądający na nią z wyrazem marzycielskiego zachwytu. Na jego dziele, wyobrażającem śmierć św. Izydora, rzeczywistość kojarzy się bezpośrednio z nadzmysłowością. U dołu scena w klasztorze, odtworzona z sumiennością Zurbarana, u góry aniołowie z palmami, nutami i kwieciem, w świetlistych unoszący się przestworzach. FRANCISCO HERRERA słynie po za obrębem Hiszpanii jako twórca wielkiego malowidła, przedstawiającego, jak św. Bazyli dyktuje swą naukę. Obraz znajduje się w Luwrze i przykuwa uwagę wspaniałemi postaciami świętych o płomiennych spojrzeniach i majestatycznych gestach.

Hiszpanie XVI stulecia okazują szczególną dwoistość. W technice są uczniami Włochów. Wielu z nich — zwłaszcza PACHECO i CESPEDES — zastanawia się nad celami „sztuki rzetelnej“, dbając wielce o piękność linii i szlachetną kompozycyę. Ale te dzieła ożywia duch jezuityzmu. Zapowiadają one nową potęgę, do której należy przyszłość. Kontrreformacyi dokonały wbrew woli papieżów bizantyńska Wenecya i zawsze

za wiarę wojująca Hiszpania. Przypomniały one Rzymowi, że jest nie tylko miastem starożytności, lecz i stolicą św. Piotra. A przewrót, jaki się podówczas dokonał, nazwano „hispanizacyą kościoła katolickiego.“

Spis artystów.

Prof. Ryszard Muther

Historya Malarstwa

IV

Malarstwo w epoce baroku
Wiek złoty malarstwa niderlandzkiego

PRZEŁOŻYŁ

Stanisław Wyrzykowski

WARSZAWA
Nakładem JANA FISZERA

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 18-го мая 1904 года.

Treść tomu IV-go.

I. Włochy.

II. Hiszpania.

III. Flandrya.

IV. Holandya.



Druk Alfreda Zonera, Warszawa, Chmielna 26.

I. Włochy.

1. Duch przeciw-reformacyi.

„Bogowie na wygnaniu", brzmi tytuł jednego wiersza Heinego. Możnaby go położyć też na czele rozdziału niniejszego.

Za dni Leona X. bogowie olimpijscy władali niepodzielnie. Starożytność stała się treścią ówczesnego życia do tego stopnia, iż najczcigodniejsze pomniki wiary chrześciańskiej musiały ustępować miejsca dziełom nowym, wzorowanym na zabytkach klasycznych. Zamiast prastarej bazyliki św. Piotra, powstała świątnica na modłę starożytną, „Panteon unoszący się w powietrzu." Arcydzieła sztuki antycznej zapełniły Watykan, przybytek papieży. Wyprawa krzyżowa, do której nawoływano, nie zmierzała do odzyskania Grobu Świętego. Spodziewano się znaleźć w Jerozolimie kodeksy greckie. A dusze ludzkie uległy też duchowi hellenizmu i rozkosznej zmysłowości starożytnej. Dla Rafaela wodzami życia duchowego nie są książęta apostołów, Piotr i Paweł, lecz filozofowie pogańscy: Plato i Aristoteles.

Wtem ukazała się odwrotna strona medalu. Reformacya niemiecka przybierała rozmiary coraz groźniejsze. Protestantyzm zdobył nie tylko Niemcy, lecz także mnóstwo ziem w Anglii, Francyi oraz Niderlandach. Nawet krainy italskie chwiały się w swych posadach. Trzeba było zapobiedz temu. Kościół rzymski musiał się przekształcić, aby naganom swych przeciwników odjąć pozory słuszności i zadowolnić swych stronników. Atoli nie zdobył się sam na to postanowienie. Popchnęły go ku niemu Wenecya i Hiszpania. Dopiero gdy Caraffa, który pierwszy nawoływał do odwrotu, zasiadł jako Paweł IV. na tronie papieskim, prastara przysięga papieży: „Przysięgamy i przyrzekamy dokonać reformy kościoła powszechnego tudzież dworu rzymskiego“, przestała być czczą formułą. Idee Renesansu nie zdołały opanować ludów. Duchowieństwo zrozumiało, że chrystyanizm jest jedyną jego ostoją i podstawą jego istnienia. Ze skruchą wracano pospiesznie do nie uznawanych przez Odrodzenie ideałów katolickich. Po epikureizmie następują posty i biczowania się. Po wielbicielach hellenizmu przychodzą inkwizytorowie.

Z początku zamierzano żywioły wrogie wytępić ogniem i żelazem. Zakon jezuicki otrzymał polecenie, aby czuwał nad duszami w myśl dawnej teologii dominikańskiej. Podówczas właśnie rozpoczął się pochód tryumfalny wiedzy. Występuje Kopernik, Galilei, Cardanus, Telesius i Campanella. Krzewieniu się wolnej myśli zapobiegano banicyą, ogniem stosów i torturami. Poezya ulega również

wszechwładztwu kościoła. Torquato Tasso, dziecię Odrodzenia, kończy w klasztorze, nawiedzany przez duchy. Myślą jego już nie rządzą myśliciele starożytni, lecz św. Augustyn i Tomasz z Aquino.

Co do sztuki, to zdawało się zrazu, iż zostanie zupełnie wykluczona z nowego państwa dusz. O ile przedtem otaczano dzieła starożytne czcią religijną, o tyle teraz uważano je znów za bożyszcza pogańskie. Niszczono je, usuwano z placów publicznych, lub przerabiano stosownie do wymagań chrześciańskich. Posąg Minerwy, stojący przed Kapitolem, otrzymał, zamiast włóczni, krzyż, by oznaczał Rzym, Rzym chrześciański. Z kolumn Trojana i Antonina usunięto urny z popiołami obu cezarów, a ustawiono natomiast posągi śś. Piotra i Pawła, w czem miał się objawiać „tryumf chrześciaństwa nad pogaństwem“.

Dzieła mistrzów renesansowych poddano surowej kontroli, a zwłaszcza zwrócono uwagę na ich nagość. Sąd Ostateczny Michała Anioła, ponieważ nagość wydawała się zdrożnością, obwieszono owymi łachmanami, które go po dziś dzień szpecą. Nawet artyści stają się kaznodziejami, wzywającymi do pokuty. Ammanati, rzeźbiarz florencki z czasów Leona X, gdy „łaska Boża otworzyła mu oczy“, prosi arcyksięcia Ferdynanda, aby mu było wolno nagie posągi bogów, wykowane przezeń przed trzydziestu laty do ogrodu pałacu Pitti, przyoblec w szaty i w ten sposób poprzemieniać je w Cnoty chrześciańskie. W r. 1582 pisze zaś „w gorzkości żalu nad

błędami własnych swych lat młodzieńczych" list otwarty do artystów florenckich i upomina ich, aby „zaniechali wszelkiego przedstawiania nagości, która jest obrazą boską i złym przykładem dla ludzi".

Tymczasem sobór trydencki powziął uchwały, dotyczące obrazów kościelnych, i polecił biskupom, aby pilnie czuwali nad ich wykonaniem. Andrea Gilli da Fabriano pisze w r. 1564 swój *Dialogo degli errori dei pittori,* w którym poddaje ostrej krytyce stronę moralną fresków watykańskich. Molanus w swym traktacie „*de picturis et imaginibus sacris*", wydanym w r. 1570, posuwa się jeszcze dalej. W r. 1585 pojawia się *Trattato della nobiltà della pictura* Romana Alberti'ego, poprzedzony przez *Figino* Gregoria Comanini'ego. A zwłaszcza *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, wydany w r. 1585 przez arcybiskupa bolońskiego, Gabriela Paleotti'ego, świadczy niezbicie, jak wielce w pierwszych początkach nowego odrodzenia religijnego wezbrała fanatyczna niechęć do sztuki.

Jeno z początku! Gdyż na tem właśnie polega ogromna różnica, zachodząca między kościołem katolickim a obrazoburczym protestantyzmem. Jest to wielka myśl, o której nie zapominał katolicyzm nigdy: po wszystkie czasy cenił on sztukę jako możną siostrzycę religii. Przez jakiś czas zastanawiano się, czyby nie nałożyć jej pęt, lecz wnet przekonano się, że równałoby się to utracie sprzymierzeńca. Zamiast ją gnębić, poczęto się nią posługiwać jako skutecznym środkiem propagandy,

przeciwstawiono trzeźwemu, oschłemu protestantyzmowi całą świetność uroczystych obrzędów katolickich. Chwała Wiecznego Miasta miała olśniewać i porywać każdego, kto stanął na świętej jego ziemi. O ile sztuka była poprzednio udziałem jeno arystokratów ducha i zależała od osobistych upodobań papieży, o tyle teraz miała zniewalać tłumy, stać się syreną, przyzywającą wątpiących do powrotu na łono kościoła. We wszystkich ziemiach włoskich wszczyna się nagle gorączkowa twórczość artystyczna. Nie tylko Rzym nowoczesny przebrał podówczas wygląd, który po dziś dzień zachował. Wszędzie wznoszono budynki, rzeźbiono posągi, malowano obrazy. Dawniejsza spokojna, chłodna, uroczyście cicha sztuka nie mogła podołać nowym zadaniom. Potrzebowano narkotyków silnych i odurzających, jęto wywoływać wrażenia wstrząsające. Gmin można było zjednać jeno przepychem, lub prostactwem łacno dlań dostępnem. Przeto we wszystkie rodzaje sztuki nowy wstępuje duch.

O ile architektura z końca XVI w. była chłodna i spokojna, o tyle w XVII stuleciu staje się ona duszną i odurzającą. Działanie jej nie polega na piękności spokojnych linij. Chwyta za oczy lśnistym przepychem materyału. A jeszcze silniej działa na nerwy, zwłaszcza z pomocą potężnych sprzymierzeńców: kadzideł i muzyki. Kolumny prężą się i wiją, gdyby w napadzie dzikiego szału. Wnętrze, przedtem jednostajnie jasne, zda się teraz zlewać z nieskończonością. Tu promienieje wszystko w jasnej światłości, tam

ponure kaplice mrok zalega mistyczny. Za to w górze, gdzie przedtem znajdowało się płaskie sklepienie, zda się otwierać niebo. Na złotych obłokach lecą z wichrem aniołowie. Przeniósłszy mocą wyobraźni obrazy z XVII w. w to otoczenie, zrozumiemy wnet zmianę, jaka się podówczas dokonała w motywach, kształtach i barwach.

Co do dziedziny motywów zmiana polegała na tem, iż to, w czem się lubowało Odrodzenie, pojawia się teraz najrzadziej, a upowszechnia się natomiast to, co dawniej malowano bardzo rzadko.

Najrzadziej pojawiały się w stuleciu XVI obrazy, przedstawiające męczenników. Wesołość olimpijska, będąca znamieniem epoki, nie lubiła się zatrzymywać przy scenach bolesnych. Chrystus stał się pięknym Olimpijczykiem, Marya królową niebios. Epoka hellenizmu nie chciała patrzeć na krew i mękę swych bóstw. Natomiast soborowi trydenckiemu sztuka Odrodzenia właśnie dlatego wydała się zdrożną, iż niedość wyraziście sławiła wielką ofiarność męczenników. Sztuka winna dążyć do tego, aby przedstawianiem najokropniejszych mąk świętych Pańskich wstrząsnąć najzatwardzialszemi nawet sercami. O ile Odrodzenie wielbiło piękność i siłę cielesną, o tyle przeciw-reformacya wielbi jego zdolność cierpienia. Głównym motywem jest Chrystus, uwieńczony cierniami, i Mater dolorosa. W legendach o świętych wyszukują artyści najokropniejsze mordy. Trucizna, sztylet, stryczek, stos ognisty — wszystko to pojawia się na obrazach. Św. Andrzej umiera, przy-

gwożdżony do ławy, św. Szymon pada pod ciosem maczugi, św. Stefan zostaje ukamienowany, św. Erazmowi wywlekają jelita. Odsłania się cała technika tortur; nabieramy wyobrażenia o środkach pomocniczych jakiemi rozporządzała inkwizycya.

W w. XVI artyści unikali trwożnie w swych dziełach nie tylko cierpienia, lecz także wszelkiego rodzaju ułomności. W tej epoce pogodnej zmysłowości nie spotykamy ani jednego przykładu charłactwa, idyotyzmu, ślepoty, trądu, opętania lub innych chorób, wymienionych przez Charcot'a i Richer'a w książce p. t.: „Ułomności i choroby w dziełach sztuki“. Teraz, jak za dni Grünewald'a lub starego Holbeina, artyści z lubością malują wysypki, próchnienie kości, ślepotę, obłęd oraz zniekształtnienie członków.

Cinquecento nie lubiło również przedstawiania wieku podeszłego; takich nawet świętych, jak wieszcza pustyń św. Jana, przekształcało w promieniejących krasą efebów. Teraz na obrazach pojawiają się tłumnie zgrzybiali prorocy tudzież eremici o zwiędłych, wychudłych ciałach, zwiotczałej, obumierającej skórze i niezdarnych, ociężałych kształtach. Zaś na modelach nie zbywało. Bowiem Paweł IV, chcąc dać żywe przykłady ascetycznej skruchy, sprowadził do Włoch prawdziwych eremitów, którzy, jak za czasów św. Hieronima, gnieździli się na skałach dalmatyńskich.

Niemniej znamiennym objawem jest to, że wszystkie te obrazy przedstawiają jeno popiersia lub figury do kolan. Wiek XVI,

szukający pięknych motywów ruchowych, wolał figury całe. Teraz wystarcza popiersie, gdyż nacisk główny spoczywa na marzycielskim wyrazie zachwytu, ujętym w głowie. Te „roztęsknione półfigury ze wzniesionemi w niebo oczyma“ pojawiały się we wszystkich burzliwych okresach dziejów kościoła katolickiego. Po raz pierwszy wprowadza je Perugino za czasów Savonaroli. Potem—gdy reformacya niemiecka jęła rzucać swe cienie na Italię — tworzy Rafael swą św. Cecylię, a Tycyan Maryę Magdalenę. Z obrazów, które powstały w epoce przeciw-reformacyi, wieje nastrój ten sam, jeno jeszcze burzliwszy i namiętniejszy. Skrucha (u św. Piotra), natchnienie (u proroków) tudzież biczowanie (u św. Hieronima), nastręczają coraz nowsze motywy.

Wiek XVI podejmował najczęściej tematy antyczne. Owych rozkochanych w zmysłowości artystów pociągały o wiele silniej weselne zastępy bogów greckich, niźli postacie wiary chrześciańskiej. Tam można było sławić miłość tudzież promienną nagich ciał krasę. Przeciw-reformacya unika starannie—przynajmniej z początku—wszystkiego, co trąci pogańskim klasycyzmem. Domenichino maluje nawet św. Hieronima, karconego przez anioły za jego upodobanie do—Cycerona. Co prawda, czystość obyczajów, mimo tego ograniczania się do motywów wyłącznie biblijnych i legendowych, zgoła się nie wzmogła. Wręcz przeciwnie: zamiast zdrowej zmysłowości, która panowała ongi, pojawia się lubieżność zwyrodniała i histeryczna. Pobyt

na Venusbergu trwał nazbyt długo. Wenecyanie malowali Venus, a Correggio swą Io, pogrążającą się w błogości. Podobne dzieła powstają w dalszym ciągu, jeno z odmienną etykietką. Co dawniej zwało się Venus, nosi teraz miano Magdaleny; co dawniej wyobrażało Io, otrzymuje teraz nazwę św. Teresy. I Magdalena nie skrywa powabów swego ciała, a niewiasta, przedstawiająca rzekomo św. Teresę, całuje tak namiętnie, jak tylko kobieta całować zdoła. Atoli nagość Magdaleny nie wywołuje zgorszenia, gdyż kaja się ona za swe grzechy. A pocałunki rzekomej św. Teresy nie są wcale zmazą, bo wyciska je ona nie na ustach męskich, lecz na znaku krzyża. Jest to zmysłowość, podobna do tej, jaka w literaturze niemieckiej przejawia się n. p. u Zinzendorf'a, gdy, opiewając ranę w boku Zbawiciela, wyraża się w ten sposób: „Du Seitenkringel, du tolles Dingel, ich fress und sauf mich voll".

Jak niegdyś w starych pisarzach, tak teraz w Biblii szukano scen erotycznych. A znajdowano tam epizody, o wiele więcej gorszące od wesołych baśni helleńskich, jak n. p. opowieść o Abrahamie, wypędzającym Hagar na puszczę; opowieść o żonie Putyfara, kuszącej młodego Józefa; podanie o dwóch starcach, podpatrujących czystą Zuzannę w kąpieli; historyę Herodyady, odurzającej swymi pląsami zmysły sędziwego Heroda. A że tak często powtarza się legenda o Judycie, zabijającej Holofernesa, pochodzi to stąd, iż temat ten przypominał poniekąd nieszczęsną Beatricę Cenci.

Legendy o świętych nastręczały również sposobność do przemycania uroków, zgoła nieświętych. Malowano przeto św. Agnieszkę, którą, ponieważ nie chciała zostać żoną poganina, wtrącono do domu nierządu, gdzie rozpuściwszy włosy, okrywa nimi swe ciało, a wreszcie widzi aniołów, przynoszących jej szaty. Malowano św. Krystynę, biczowaną przez ojca, i św. Apollonię, której wyrwano zęby. Jeszcze bardziej lubowano się w męczeństwie św. Agaty, bowiem w tym wypadku okrucieństwo z namiętną skojarzyło się zmysłowością.

Powrót do motywów antycznych umożliwiono sobie w ten sposób, iż z początku przedstawiono takie jeno rzeczy, które odpowiadały umysłom ówczesnym. A więc malowano męczeństwa *starożytne:* odarcie ze skóry Marsyasza, spętanie Prometeusza, Dydonę na stosie, Katona, rzucającego się na miecz, Senekę, otwierającego sobie tętnice w kąpieli. Albo „figury tęskniące“ ze wzniesionemi w niebo oczyma: Lukrecyę, Kleopatrę; lub wreszcie miłość córki do ojca: Cymona i jego córkę, Perę, we więzieniu.

Zupełnie nową dziedziną malarstwa w w. XVII były obrazy wizyjne. Pierwsze kroki w tym kierunku uczyniła już wprawdzie sztuka kościelna wieków ubiegłych. Giotto namalował Stygmatyzacyę św. Franciszka. Ulubionym tematem artystów z epoki Savonaroli było widzenie św. Bernarda. Rafael, pod wpływem budzących się prądów religijnych, maluje w ostatnim okresie swej twórczości dwa obrazy wizyjne: Madonnę Syk-

styńską i Przemienienie Pańskie. Atoli we wszystkich tych dziełach zamało było pierwiastku cudowności dla dusz, rozgorzałych uniesieniem religijnem. A jeszcze mniej zadowalniała je niewyszukana prostota Świętych Obcowań z epoki dawniejszej. Bowiem jeno w stanie ekstazy dostępuje się łaski wizyj. Przeto święty nie może się zachowywać spokojnie, lecz musi zapaść w ekstazę, pogrążyć się w tęsknym zachwycie, w niewymownej błogości niebiańskiej. Dopiero wtedy zstępuje Madonna w gloryi blasków mistycznych do cichej celi świętego zakonnika.

Te same różnice co w tematach, przejawiają się także we formach. Odrodzenie późniejsze, ulegające przemożnemu wpływowi antyczności, dopuszczało jeno formy powszechne, „idealizowane.“ Wszelkie objawy odrębności indywidualnej uważano za pospolitactwo. Doszło do tego, iż malarstwo portretowe, pozostające w zależności od przyrody, uchodziło za podrzędną gałęź sztuki. „Żaden wielki i niepospolity malarz — powiadano — nie był portrecistą. Gdyż taki poprawia przyrodę przy pomocy rozumu tudzież naukowych doświadczeń. Zaś, mając do czynienia z portretem, musi się on podporządkować modelowi, bez względu na to, czy jest dobry lub zły, musi się zaprzeć swej wiedzy i wyrzec wyboru. A nie czyni tego chętnie artysta, którego duch i wzrok nawykł do form prawidłowych, do prawidłowych stosunków.“ W w. XVII jaskrawe przeciwieństwo do tej teoryi estetycznej stanowi cały zastęp takich znakomitych portrecistów, jak Velasquez, Frans

Hals i Rembrandt. Nadto sztuka religijna przedzierzga się znów w malarstwo portretowe. Szorstka zgodność z przyrodą wypiera piękność uogólniającą. Rzeczy nadzmysłowe wywierają wrażenie tem cudowniejsze, im silniej kontrastują z dotykalną rzeczywistością świata ziemskiego. Poszukiwanymi modelami do świętych stają się biedni, starzy chłopi o kształtach, przerosłych z nadmiaru pracy, i zbrużdżonych twarzach. Obrazy, przedstawiające męczenników, które były ongi harmonijnemi zestawieniami gibkich, nagich ciał, nabierają nielitościwej, brutalnej, rzeźnickiej prawdy. Na obrazach wizyjnych ukazują się wszystkie objawy epilepsyi i histeryi, odtworzone z wiernością naturalistyczną. Pojęcie „stylu wielkiego“ wogóle jest obce temu stuleciu. O ile wiek XVI, dążąc do monumentalności, usuwał wszelkie akcesorya, o tyle teraz poczyna się znów nagromadzanie owoców, ptaków, ryb, kóz, krów, kluczy, wiązek słomy: jednem słowem wszystkiego, co może oddziałać na oczy czerni. A tak bardzo pożądano ujrzeć znów na obrazach te przedmioty, że Caravaggio wywołał burzę zachwytu, gdy na jednym z pierwszych swych obrazów umieścił karafkę i kubek z kwiatami. Wreszcie kostyumy współczesne, które Odrodzenie wyświeciło z kompozycyj historycznych, pojawiają się znów na obrazach — podobnie jak w epoce Quattrocenta, jeno że poglądy malarskie wieku XVII różnią się zasadniczo od pojęć artystycznych stulecia XV.

O ile wiek XV był epoką malarstwa drobiazgowego, o tyle XVII hołduje szerokiemu

rozmachowi. Artyści z lubością ugniatają tłuste, soczyste farby, rozkoszują się dosadnem nakładaniem świateł oraz zespalaniem malowniczych przedmiotów w harmonijne skojarzenia tonów. Schyłek Cinquecenta, który zwracał się jeno do znawców o wykształconem oku, kładł główny nacisk na wymowę linij. Wiek XVII, odwołujący się do drgnień nieuświadomionych i uznający muzykę za najpotężniejszy bodziec wrażeniowy, odkrył także siłę nastrojową barwy. Zamiast linij, pojawiają się rozpływające się masy, zamiast równomiernej metryki budowy—kompozycya „malownicza", którą jeno światło spaja, która jeno według plam jasnych i ciemnych podzielić się daje.

2. Malarstwo kościelne.

Przewroty tego rodzaju oczywiście nie odbywają się nagle. Bracia CARRACCI'owie, których wiek podeszlejszy przypada już na nowe stulecie, należą raczej do Cinquecenta, niż do epoki baroku. W tematach przejawia się wprawdzie nowy duch czasu. Malowali męczeństwa, wizye, ekstazy. Są atoli zarazem stronnikami antyczności, hołdują duchowi świeckiemu, pogańskiemu i mitologicznemu. Równie często sławią Madonnę jak Junonę, Chrystusa jak Jowisza. A co najważniejsze: nowe tematy kościelne ujmują jeszcze w tradycyjne formy Cinquecenta.

Gdy Carracci'owie swą rozpoczynali działalność, chodziło o przygotowanie podłoża technicznego pod nowy posiew sztuki. „Ponieważ sztuki graficzne“—powiada Sykstus V w swej bulli z r. 1593, polecającej założenie Akademii di San Luca—z dnia na dzień coraz bardziej zatracają swe pierwotne piękno i wskutek braku dobrej szkoły w coraz większą pogrążają się dzikość, przeto nakazujemy założenie akademii, z doświadczonymi i wyćwiczonymi w swej sztuce artystami na czele, którzyby pokazywali uczniom najcelniejsze arcydzieła Rzymu i zachęcali ich do naśladowania tych wzorów, zgodnie z wrodzonym każdemu z nich talentem“. Carracci'owie już przedtem weszli na podobne tory. Powoływali się na to, iż czasy „manierzystów“ były epoką powierzchownej bazgraniny. By znów dorównać klasykom, trzeba się zabrać do sumiennej, rzetelnej pracy, trzeba z dzieł wielkich epok ubiegłych zaczerpnąć to, co może być pożytecznem i pouczającem dla teraźniejszości. Wprowadzając w czyn tę teoryę, założyli oni Akademię bolońską, ową akademię „wracających na prawe drogi“, do której rychło jęła napływać młodzież z Włoch całych. Nagromadzono bogate zbiory odlewów gipsowych medali i rysunków własnoręcznych wielkich mistrzów. Założono również bibliotekę dzieł estetycznych. Artystyczny program akademii zawarł Agostino Carracci w sonecie, w którym tak przemawia do malarza bolońskiego, Niccola dell' Abbate:

Kto chce malować, ten niechaj się stara
Nabyć rzymskiego rysunku polotność,

Przyswoić sobie światłocień wenecki.
Tudzież szlachetny koloryt lombardzki

Wzorem dlań szczytność Michała Anioła
Ład i prostota formy Tycyana,
Złocista, jasna barwistość Correggia
I symetryczność prawa Rafaela.

Mimo to Carracci'owie nie są tak bardzo eklektykami, jakby się z tego sonetu zdawało. Nie zdołali się oni oprzeć zmiennym kolejom epoki, aczkolwiek swą współczesność uważali za okres upadku. I tak znajdujemy w ich dziełach niejedno, czego, w myśl teoryi, powinniby byli unikać, gdyż zgoła nie odpowiada klasycznemu wyznaniu wiary. Często posługują się silnymi efektami barwnymi i świetlnymi, przechylają się na stronę krzepkiego realizmu. Niektóre ich sztychy mają więcej wspólnego z Tiepolem niż Cinquecentem. Nawet ów słynny cykl fresków w Palazzo Farnese, wykonany wspólnemi siłami wszystkich trzech braci, nie jest jeno naśladownictwem. Wprawdzie kojarzy się w nim wszystko. Zabytki starożytne, Farnesinę, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, Willę Masèr — wszystko zużytkowali świadomi ci eklektycy. Do obrazów mitologicznych na sklepieniu zastosowali styl Rafaela, a raczej Giulia Romana. Potężne hermy i atlanty, podpierające gzemsy, tudzież olbrzymy, dzierżące medaliony, znamy ze sklepienia Sykstyny. Przyozdabiając ściany, przekładali na język malarski posągi starożytne. Atoli zgoła nie klasycznemi i wyłącznie barokowemi są maski, muszle tudzież buchaste draperye. Mimo naju-

silniejszego przestrzegania wzorów klasycznych, ulegali oni przecież wpływowi rozkiełznanego, bombastycznego poczucia formy, właściwego swej epoce, i nieświadomie nowym hołdowali upodobaniom.

Skutkiem tego zajmują w historyi sztuki osobliwsze stanowisko: są artystami barokowymi i cinquecentistami, prekursorami i epigonami zarazem. Niejednokrotnie nowy duch rozsadza wbrew ich woli tradycyjny schemat. Lecz jeszcze częściej twórczość ich jest jeno kolekcyonerstwem, uczoną rekapitulacyą. Pracowali według reguł i przepisów, zapożyczonych u epoki minionej, i, zastosowując tę estetykę do nowych tematów, ulubionych przez w. XVII, otrzymywali w wyniku mięszaninę, próżną wszelkiego charakteru. Albowiem w sztuce treść i forma—to jedno. O ile starożytność nie byłaby zdołała wyrazić patosu Pergameńczyków formami Praksytelesa, o tyle niepodobna było zawrzeć nowego, fermentującego moszczu w łagwiach cinquecentistycznych. Malowidła ich, wyobrażające męczeństwa, wywierają wrażenie pokazów anatomicznych, ponieważ wszystkie, najokropniejsze nawet sceny, owiewa marmurowy chłód klasycyzmu. Ich obrazy z półfigurami, przedstawiające pobożność lub ekstazę religijną, akademicką tchną gładkością. Jak do męczeństw wzorem był dla nich Laokoon, tak do „figur tęskniących“ — Niobe, ta, właśnie podówczas odszukana, *mater dolorosa* starożytności. Bez względu na to, czy chodzi o smutek lub ekstazę, ból lub błogość, — podstawę tworzy zawsze ten sam akademicki

typ głowy. Znaczenie Carracci'ch polega na tem, iż w ich dziełach wszczyna się po raz pierwszy spór graniczny między nowem odczuwaniem a dawnym językiem formy. Duch baroku i estetyka Cinquecenta, burzliwa wrażliwość epoki przeciw-reformacyi i spokojna krasa starożytności w jedną całość zespolić się nie dały.

Dopiero w dziełach ich następców wyłaniają się wyraźniej czynniki naturalistyczne.

Patrząc na słynną Aurorę w rzymskim Palazzo Rospigliosi, możnaby mniemać, iż twórcą jej był uczeń Rafaela; tak znakomicie powiodło się GUIDO RENI'EMU wżyć się w ducha przeszłości, tak klasyczne są linie, obrzeżające lekkie, zwiewne postacie, tak cinquecentistyczną jest jasna, godowa harmonia barw. Atoli ten sam artysta, który z taką swobodą nosił szatę klasyczną, stworzył też dzieła, w których antyczną dostojność formy wypiera całkowicie rozmach naturalistyczny tudzież patos i sentymentalizm stylu barokowego. Do ich rzędu należy wielki obraz z muzeum berlińskiego, przedstawiający naturalistycznie odwiedziny pustelnika św. Antoniego u eremity św. Pawła. Do nich dalej zaliczyć trzeba kilka malowideł, zatytułowanych Pietá i Assunta, szereg męczeństw,—zwłaszcza Ukrzyżowanie św. Piotra, będące arcywzorem sceny katowskiej—oraz owe liczne półfigury z oczyma, wzniesionemi ku niebu, które, właśnie dzięki swej teatralnej miałkości, niezrównanie ilustrują sztuczność tego nowego prądu kościelnego.

Jeszcze więcej realistycznej siły tudzież jakowejś pierwotności i rubaszności ma DOMENICHINO. Guido bywa niekiedy miękki i teatralny, Domenichino zda się natomiast ociężałym wyrobnikiem, wywiązującym się ze swych prac sumiennie lecz po prostacku. Na jego Polowaniu Dyany nie ma ani śladu jałowości akademickiej. Na jego Śmierci św. Hieronima zdumiewa sprawność, z jaką odtworzył zanik zgrzybiałego ciała. Przepotężny obraz na sklepieniu pałacu Costagneti przedstawia tryumf czystej nauki Chrystusowej nad błędami Odrodzenia.

Kolorytem celuje Francesco Barbieri, zwany GUERCINO. Śmiałe ruchy i krzepkie efekty świetlne znamionują jego freski w Willi Ludovisi, energicznemi barwami i naturalistycznym rozmachem odznacza się jego Pogrzeb Petronilli. Zrywa wszystkie węzły, które łączyły sztukę Carracci'ch z Odrodzeniem. Guido, tak samo jak Domenichino i Guercino, ulegał już wpływowi człowieka, który znacznie bezwzględniej od Carracci'ch głosił ideały nowej epoki. Człowiekiem tym był CARAVAGGIO.

Żywot tego *uomo fantastico e bestiale* mógłby dostarczyć wątku do powieści sensacyjnej. Urodził się w Caravaggio pod Bergamo, zatem w pobliżu miasteczka, w którem Lotto, pierwszy artysta przeciw-reformacyi, przeżył najszczęśliwsze lata swego życia. Ojciec jego był majstrem mularskim. Udaje się wraz z nim do Medyolanu i przez cztery lata zarabia na chleb jako czeladnik mularski. Atoli pewnego dnia zabija jakiegoś ro-

botnika i przed pościgiem chroni się do Wenecyi. Tutaj poczyna nań wpływać drugi artysta przeciw-reformacyi, Tintoretto. W tym czasie, nie uczęszczając wcale do akademii, nauczył się obchodzić z pendzlem i farbami. U kawalera d'Arpino, który go zabrał ze sobą do Rzymu, pełni obowiązki pomocnika i razem służącego. Tu odkrywa go malarz Prospero, pośredniczący w kupnie i sprzedaży dzieł sztuki, i zamawia u niego obrazy. Jeden z tych obrazów kupuje kardynał del Monte, który z czasem poczyna się opiekować jego twórcą. Zdawało się, że Caravaggio znalazł bezpieczną ostoję. Pozamawiano u niego obrazy do najrozmaitszych kościołów. Nawet papież pozuje mu do portretu. Atoli czeladnik mularski nie zdołał się przekształcić w ugrzecznionego akademika. Wałęsa się po tawernach w towarzystwie dzikich hulaków, dysputuje, klnie i zawsze jest gotów przebić szpadą śmiałka, nie podzielającego jego zdania. Raz czyni to istotnie. Dalszy pobyt w Rzymie staje się dlań niemożliwym. Błąka się ze wsi do wsi, w końcu przybywa do Neapolu. Tu także otrzymuje zamówienia, a przeszłość idzie w niepamięć. Wtem demon owłada nim nanowo. Wyzywa na pojedynek kawalera d'Arpino, ale cavaliere nie chce się mierzyć z synem mularza. Caravaggio zamierza zostać kawalerem maltańskim i jako szlachcic ponowić wyzwanie. Udaje się przeto na Maltę i osięga swój cel. Za portret wielkiego mistrza zakonu maltańskiego, znajdujący się obecnie w Luwrze, zostaje nagrodzony krzyżem maltańskim, a nadto

otrzymuje w darze złoty łańcuch oraz dwóch niewolników. Wzamian rani jednego z kawalerów maltańskich i dostaje się do więzienia, skąd wkrótce ucieka na Sycylię. W Syrakuzie, Messynie i Palermo maluje wielkie obrazy na ołtarze. Dopiero po powrocie do Neapolu ulega swemu przeznaczeniu. Maltańczycy najęli zbirów, którzy nań napadli pewnego wieczora. Przyszło do gorącej utarczki. Caravaggio odnosi ciężką ranę i chce nająć łódź, która go odwiozłaby do Rzymu, gdyż papież na prośby pewnego kardynała przyrzekł go ułaskawić. Atoli jego rany budzą podejrzenie. Straż pobrzeżna chwyta go i odprowadza do więzienia celem sprawdzenia jego nazwiska. Gdy powrócił na wybrzeże, łodzi już nie zastał. Bryganci skorzystali ze sposobności i zabrali mu całe jego mienie. Brocząc krwią z ran, wlecze się aż do Porto d'Ercole i umiera tam w czterdziestym roku życia.

A teraz przypomnijmy sobie biografie artystów z czasów dawniejszych. Na początku XVII stulecia, gdy Castiglione pisał swego *Cortigiano*, malarzy znamionowała owa starożytna *gravitas*, która według niego jest cechą kawalera doskonałego. Przebywają na szczytach żywota, obcują z książętami jak równi z równymi. Po tem pokoleniu arystokratycznem, przychodzi w drugiej połowie stulecia generacya uczonych. Malarze na swych portretach mają wygląd profesorów. Obcują z poetami i uczonymi, piszą książki o archeologii i estetyce, opracowują historyę sztuki. Urządzają konferencye i wygłaszają odczyty

o celach „sztuki prawej“. Ta sztuka uczona rozkwita po raz ostatni w mieście uniwersyteckiem, Bolonii. Potem następuje zwrot.

Ruch, skierowany przeciw libertynizmowi duchowieństwa, wyszedł z ludu. Kościół dopiero pod naciskiem ludu jął się reform. Lud też, jak niegdyś za dni Rogera van der Weyden, wydaje pierwszych swych malarzy. Po arystokratach przychodzą plebejusze, po myślicielach ludzie prości, władający pendzlem. Na widownię twórczości artystycznej występuje stan nowy, zrosły z przyrodą i nie obarczony brzemieniem formalistyki akademickiej. Wszyscy ci artyści wyszli z ludu; ten jest synem mularza, tamten wyrobnika. Żaden nie uczęszczał do akademii, żaden nie pobierał nauk. Nie wzrośli też w wielkich miastach, gdzie widok dzieł sztuki wcześnie rozwija smak w określonym kierunku. Pochodzili ze wsi lub z miast niedawnych jak Neapol, które nie brały jeszcze udziału w wielkich fazach rozwojowych sztuki. Nie posiadają przeto zalet, jakiemi wyposaża artystę kultura rasy. Sztuka ich jest krewka, szorstka, niekiedy prostacka. Smak takich Carracci'ch, wykształcony na starych mistrzach, nie mógł ścierpieć tej brutalnej rubaszności, tego nieokrzesanego hołdowania przyrodzie. Ale tacy plebejusze byli potrzebni do skruszenia pęt tradycyi. Jak za czasów Rewolucyi musiano puścić w ruch gilotyny, aby stan trzeci uzyskał swe prawa, tak to nowe, plebejskie plemię artystów musiało torować sobie drogę gwałtem, trucizną i sztyletem. Wszyscy oni, jak za czasów Castagna, są dzikimi

awanturnikami, a imiona ich widnieją pośród wielkich malarzy, lecz i wielkich także zbrodniarzy.

Wystąpienie Caravaggia było podobne do nagłego rozpętania sił żywiołowych. Przychodzi ze wsi z ufnością chłopa, który niczego się nie lęka i roztrąca wszystko po drodze potężnemi swemi barkami. Z tą samą barbarzyńską szorstkością, z jaką za naszych czasów srożył się Courbet, potępia on wszelkie akademie i za jedyną mistrzynię obwołuje przyrodę. Jej wszystko zawdzięcza, nie sztuce. Im model więcej ma zmarszczek, tem mu jest milszy. Do obrazów religijnych pozują mu wyrobnicy, żebracy, ulicznice i cyganki. Lubuje się w modzelowatych dłoniach, potarganych łachmanach i brudnych nogach. O ile Odrodzenie uznawało jeno wytworność i dostojność, o tyle plebejusz Caravaggio mniema, że jeno w świecie gminu można znaleźć piękno, i uważa siebie za malarza demokratycznego, który okrył chwałą stan czwarty. Jego św. Mateusz z galerji berlińskiej jest to rubaszny plebejusz, pełen nieokrzesanej wielkości. Na obrazie z Luwru, przedstawiającym Śmierć Maryi Panny, maluje zwłoki topielca o nabrzękłem ciele i niezgrabnych nogach, wyprężonych tężcem pośmiertnym. W scenach męczeńskich, jak w św. Sebastyanie oraz Wieńczeniu Cierniami, zamiast pięknych efebów, odtwarza ludzi cierpiących, których ciała wiją się z bólu. Na Madonnie z Loreto przed Matką Bożą korzy się pielgrzym, z potarganą, zatłuszczoną czapką w ręku, zaś drugi

pokazuje podeszwy stóp swych modzelowatych i okrytych kurzem gościńca.

Agostino Carracci skarykaturował go z powodu tego „małpiego naśladownictwa zwyrodniałej przyrody“ jako kosmatego dzikusa, trzymającego małpę na kolanach i poufalącego się z karłem. Baglione nazywał go Antychrystem malarstwa i zakałą sztuki. Historya sławi go jeno za to, iż pierwszy obiema stopami na nowym stanął lądzie nowego stulecia. W przeciwieństwie do Carracci'ch oraz „manierzystów“ Cinquecenta, hołdujących jeszcze regule, przejawia się u niego silna indywidualność. Żaden z eklektyków nie byłby zdołał stworzyć dzieła o takim rozmachu i potędze, jaką tchnie caravaggio'wskie Złożenie do Grobu, przechowywane w galeryi watykańskiej. Talent posiadał olbrzymi. Z dzikim rozmachem chlastał swe obrazy. Do spotęgowania nastroju przyczynia się nawet oświetlenie. Z początku lubił wenecką złocistość tonów, lecz później obrazy jego są tak posępne, jak gdyby światło wpadało od góry do piwnicy, lub jak gdyby postacie przebywały w więzieniu. Jedne szczegóły występują w oświetleniu ostrem i jaskrawem, inne natomiast zatracają się czarno w ciemnych tła głębiach. W podobny sposób tworzył już Tintoretto. A jednak nie jest to może czemś przypadkowem, iż dalszy rozwój tego „stylu piwnicznego“ pochodzi od człowieka, który często przebywał w ciemnych celach więziennych. Jak kościół musiał uledz naporowi ludu, tak plebejusz Caravaggio odnosi też zwycięztwo nad wytwornymi akademikami. Pod

jego to wpływem Guido, Domenichino i Guercino stają się z uczniów Carracci'ch naturalistami. Za nim podążał LUCA GIORDANO w swych obrazach męczeństw tudzież w owych półfigurach sędziwych, zgrzybiałych świętych, zwracających na siebie uwagę we wszystkich niemal galeryach. Na nim, na tym „malarzu demokratycznym“, wzorowali się artyści, którzy od dzieł religijnych przeszli do scen z życia ludu.

3. Obraz obyczajowy.

Włosi stulecia XVI zaniedbali dalszego rozwoju pierwiastków obyczajowych, zawartych w dziełach Quattrocenta. Epoka ta, ceniąca jeno rzeczy górne i szlachetne, nie była usposobiona do malowania scen z życia codziennego, do nadawania obrazom religijnym cech rodzajowych przez dołączanie wszelakich akcesoryów.

Jeno w Niderlandach, krainie kiermaszów, upodobanie do rzeczy tego rodzaju było tak wielkie, iż nawet w tej epoce, rozmiłowanej w monumentalności, znaleźli się artyści, którzy nie ustali w pochodzie po drogach, wytkniętych przez Quentin'a Massys'a. Wszystkie sceny ucieszne, spotykane ongi na miedziorytach Lucas'a van Leyden tudzież niemieckich malarzy drobiazgowych święcą teraz tryumfy w malarstwie. Ponieważ w dziełach religijnych trzeba było zachowywać powagę i stateczność, przeto artyści z lubością na małych popisywali się obrazkach scenami sprośnemi i rubasznemi.

Obrazki JAN'A VAN HEMESSEN są zatem nader pieprzne. Ukazuje domy publiczne, gdzie mężczyzni pijają z ladacznicami, lecz, by żyć w zgodzie z sumieniem, kładzie u dołu morał, zawarty w podpisie „Syn Marnotrawny". CORNELIS MASSYS, syn Quentin'a, opowiada facecye w rodzaju następującej: jakiś woźnica, który zgodził się podwieść dwie kobiety, umizga się do jednej z nich, nie bacząc, że druga go okrada.

PIETER AERTSEN do obrazu obyczajowego inną doszedł drogą. Właśnie dlatego, że malarstwo kościelne XVI w. wykluczało zupełnie wszelką przyrodę martwą, musiała wcześnie nastąpić reakcya. Istnieli bowiem malarze, którzy o wiele więcej lubowali się w pstrociźnie tych akcesoryów niźli w postaciach biblijnych. W dziełach Aertsen'a można śledzić stopniowe wyzwalanie się przyrody martwej. Maluje owoce, jarzyny, ptactwo, dziczyznę oraz całe kuchnie z połyskującymi moździerzami, żółtawemi naczyniami miedzianemi, talerzami, kuflami, konwiami i koszami słomianymi. A scenerye te ożywia odpowiedniemi figurami przekupek, kucharek i kuchcików. Jego obrazy są to olbrzymie martwe przyrody ze sztafażem ludzkim, malowane bez humoru, pozbawione dowcipu, lecz zalecające się krzepką barwą i rzeczową prostotą. Dzięki swej dbałości o stronę malarską, nie zaś anegdotyczną, gra on ważną rolę w historyi obrazu obyczajowego, a względem swych poprzedników zajmuje mniej więcej takie stanowisko, jakie w naszych czasach zajmowali Ribot lub Leibl

w stosunku do nowelistów, Knaus'a i Vauthier'a.

Podobne kuchnie i targi malował uczeń jego, JOACHIM BEUCKELAER. Rozkoszował się on zwłaszcza wesołym zamętem na amsterdamskim targu ryb. Nawet „Chrystusa przed pospólstwem“ wyobrażał sobie jako scenę targową, pełną jarzyn, przekupek, dziewek i chłopów, zajętych przedewszystkiem jabłkami oraz główkami kapusty.

PIETER BRUEGHEL zebrał wszystkie te nici w swym ręku, spisywał kronikę swej epoki. Za przykładem innych Niderlandczyków z wieku XVI odbył podróż do Włoch. Atoli dzieła wielkich mistrzów obchodziły go mało: żyje z przyrodą i ludźmi. Jak niegdyś Dürer podczas swej wędrówki, zatrzymuje się przed każdym pięknym motywem pejzażowym, rysuje z tą samą prostotą skały alpejskie co zatokę messyńską, rozkoszuje się barwistością życia ludu włoskiego. Powróciwszy do ojczyzny, spostrzega, że życie powszednie jest na Północy niemniej malownicze niż na Południu. Zwłaszcza jego rysunki wywołują wrażenie dziwnie nowoczesne. Przedstawiają rzeczy najcodzienniejsze: chłopa, który powracając z targu, wypoczywa na zwalonym pniu; szkapy, ciągnące gościńcem ciężki wóz; znużonego drwala, co z siekierą na ramieniu powraca do chaty. Istnieją także jego studya głów, tchnące taką swobodą i prawym realizmem, jak gdyby pochodziły z czasów dzisiejszych, nie zaś z przed lat trzystu.

Na obrazach taka prostota była niemożliwa. Niepodobna było obejść się na nich bez

wielkiego aparatu i epizodów humorystycznych. Brueghel zespala przeto swe świeżości pełne studya w większe opowiadania.

Najpierw dostarcza mu tematów Biblia. Maluje wieś flamandzką w zimie. Gościńcem zbliża się oddział jazdy, podzielony ściśle wedle przepisów regulaminu wojskowego na zastęp główny i straż tylną. Mężczyźni i kobiety wybiegają na drogę i przywołują swe dzieci. Inni barykadują drzwi domów. Gdyż ci jeźdźcy otrzymali rozkaz dokonać rzezi niewiniątek betleemskich. Lub gościńcem zdąża na górę pstra ciżba ludzi pieszych i konnych. Idą rzemieślnicy i przekupnie, duchowieństwo i żołnierze, kobiety i dzieci, spieszy całe miasto, by oglądać — ukrzyżowanie Zbawiciela. Inny obraz przedstawia urząd podatkowy, zapełniony flamandzkimi mieszczuchami, płacącymi podatki, ale tytuł jego brzmi: Marya Panna i św. Józef przybywają do Nazaretu, aby wziąć udział w spisie ludności.

Na inne obrazy nakłada maski alegoryi; maluje mszę, odprawianą w niedzielne przedpołudnie, a kładzie podpis: „Wiara“; albo ukazuje gromadkę biedaków, zajadających z niekłamanym apetytem, i podpisuje: „Dobroczynność“; lub wreszcie roztacza obraz posiedzenia sądowego z adwokatem, sędzią i publicznością, zaś tytuł brzmi: „Sprawiedliwość.“ Niekiedy, jak to czynił później Hogarth, przeistacza się w kaznodzieję i opowiada całe żywoty ludzi „staczających się po pochyłości.“ Alchemik, który całe swe mienie strwonił na wynalazki, kończy wraz z żoną i dziećmi w przytułku. Znachor, który oszukiwał ła-

twowiernych, dostaje się do więzienia. Obraz, przechowywany w muzeum neapolitańskiem, a przedstawiający ślepców, błądzących na tle krajobrazu, osnuty został z przypowieści biblijnej o dwóch ślepcach.

Wyjątkowo odstępuje od tytułów alegorycznych lub biblijnych, lecz brak morału wynagradza za to mnóstwem rysów komicznych. Treścią dzieł są odpusty z niezliczoną mnogością figur, zabawy na lodzie i tym podobne rzeczy, nastręczające sposobność do szerokiego i wyczerpującego opowiadania. Jego obraz wiedeński, przedstawiający „Walkę zapustów z postem“, to traktat o możliwie najgłupszych wybrykach karnawału; jego Wesele Chłopskie, to znowu traktat o opilstwie. Na malowidłach, przedstawiających zabawy na lodzie, roztacza najkomiczniejsze epizody, jakie zwykły się zdarzać na ślizgawce. A niekiedy, gwoli spotęgowaniu nastroju komicznego, robi z chłopów istne okazy brzydoty.

Brueghel pod tym względem jest nieodrodnym synem XVI stulecia. Epoka, nawykła do patrzenia jeno na bogów i bohaterów, nie odczuwała poezyi rzeczywistości. Powszedniość musiała stanowić humorystyczne przeciwieństwo do dostojności. Bowiem, wedle pojęć podówczas panujących, nie należało odtwarzać przyrody, gdyż jest szpetna. Poglądom tym hołduje Brueghel, stwarzając obok galeryi piękności malarzy - idealistów swą galeryę brzydoty.

Malarstwo obyczajowe wtedy dopiero weszło na inne tory, gdy sztuka XVII w. zer-

wała z formułką o szpetności przyrody i, zamiast „szlachetnych“ świętych, jęła przedstawiać ludzi z ciała i kości. Istoty, które zasługiwały na to, by je przyoblekano w szaty świętych, były snadź na tyle piękne, że mogły ukazywać się na obrazach w swych własnych ubiorach: nie w roli błaznów i bohaterów anegdotek komicznych, lecz w całej pełni rzeczowości i powagi. Dlatego pierwszy wielki naturalista, Caravaggio, został też pierwszym malarzem pospólstwa. Zastosowując do swych obrazów, jak w naszych czasach Courbet, wymiary naturalnej wielkości, usunął ostatnią przeszkodę, jaka stała na zawadzie podejmowaniu tematów tego rodzaju. Obraz obyczajowy zajmuje względem malarstwa kościelnego stanowisko równorzędne.

Z wcześniejszego okresu twórczości Caravaggia pochodzi słodkie, jasnowłose dziewczę (z galeryi Lichtenstein), zasłuchane marzycielsko w dźwięki swej lutni. Później, zamiast barw złotych i świetlistych, także na obrazach temu podobnych pojawia się posępne oświetlenie piwniczne, a postacie bywają dziksze i pierwotniejsze. Wałęsał się po winiarniach z żołdactwem, cygankami i nierządnicami, i ludzie ci, stanowiący najmilsze dlań towarzystwo, stają się też bohaterami jego obrazów. Dla kardynała del Monte namalował Cygankę Wróżącą (obecnie w galeryi kapitolińskiej), tudzież Fałszywych Graczy z galeryi Sciarra, powtórzonych z pewnemi odmianami na obrazie, znajdującym się w Dreźnie. Na innym obrazie widnieje gromadka młodzieńców, grających na narzędziach mu-

zycznych. Dziełami temi rozwarł on przed swymi następcami nową, wielką dziedzinę.

Z pomiędzy Francuzów, podążył w jego ślady Jean de Boulogne, zwany LE VALENTIN. Już w młodych latach przybył do Rzymu. Żołdactwo, waśniące się przy grze w kości, lub zabawiające się muzyką po gospodach w towarzystwie swych gamratek: oto zwykłe jego tematy. A jeżeli wyjątkowo maluje obrazy biblijne, jak Czystą Zuzannę lub Wyrok Salomona, to utrzymuje je w rubasznym, naturalistycznym stylu scen ludowych. Z Flamandów należy do tej grupy TEODOR ROMBOUTS, który malował śpiewaków i karciarzy naturalnej wielkości, z Holendrów, GERHARD HONTHORST, który „styl piwniczny“ Caravaggia urozmaicał światłem świec. MICHELANGELO CERQUOZZI i ANTONIO TEMPESTA przeszli od scen ludowych do scen myśliwskich i batalistycznych, które w tem stuleciu wielkich wojen licznych znajdowały wielbicieli. BENEDETTO CASTIGLIONE lubował się w scenach pasterskich z kozami, owcami, końmi i psami. O ile majestatyczny wiek XVI hołdował jeno wielkiemu malarstwu dziejowemu, o tyle teraz dokonywa się rozwój wszystkich innych gałęzi sztuki.

4. Pejzaż.

Cinquecento co do pejzażu podzielało zdanie Winckelmann'a. Epoka, która jeno potężne kształty nagiego ciała ludzkiego uważała za piękne, nie odczuwała zgoła życia

przyrody. Nawet żaden Wenecyanin nie podążał dalej śladami Tycyana. Dopiero w w. XVII, gdy czar klasycyzmu moc swą utracił, budzi się znów malarstwo pejzażowe.

Neapolitańczyk, SALVATOR ROSA, był, podobnie jak Caravaggio, duchem dzikim i niespokojnym. Uciekłszy z seminaryum duchownego, wałęsa się jako śpiewak i lutnista po tawernach neapolitańskich. Potem ima się malarstwa i, nie przestąpiwszy poprzednio progu żadnej akademii, wędruje z przyborami malarskimi w okolicach miasta, zapuszcza się aż w dzikie pustki Abruzzów, Capitanaty, Apulii, Bazylikaty i Kalabryi, rysując po drodze miejscowości, owiane urokiem wielkich wspomnień historycznych: wąwóz kaudyński, gdzie zastępy rzymskie zdały się na łaskę i niełaskę zwycięzcy; podmokłe równiny Volturna, gdzie wojowników Hannibala zgniłe dziesiątkowały gorączki; zębate turnie wapienne Monte Cavo z uwitem na szczycie sępiem gniazdem, Otranto, zburzonem przez Turków w r. 1480. Wpada wkońcu w ręce rozbójników i, napoły jako jeniec, a potrosze z zamiłowania do życia bandyckiego, uczestniczy w ich pochodach i wyprawach.

W wieku podeszlejszym nie wracał we wspomnieniach nawet do tego okresu swej dzikiej młodości. Z bandyty został wielkim panem, z pejzażysty malarzem historycznym. Malował bitwy i utarczki jezdnych, obrazy historyczne, jak Sprzysiężenie Katyliny i upiorne fantazye, jak ducha Samuela, ukazującego się Saulowi; kreślił znakomite szkice z życia ludu i żołdactwa tudzież tworzył sztychy,

przedstawiające centaurów, nereidy i potwory morskie, dziwnie przypominające największego malarza naszych czasów, Böcklina. Atoli lwią część jego spuścizny stanowią pejzaże. Nie malował spokojnego majestatu Południa, lecz krzesanice skalne, poszarpane wiszary górskie i ruiny, rozsypujące się w gruzy. Przyroda nie ukazuje się mu w weselnej gloryi słonecznej. Przysłania niebiosa ołowianemi chmurami, lub roztacza samotnie kamienistych pustkowi. Widnieją ruiny i potrzaskane pnie drzew. Wicher zmaga się z olbrzymimi dębami. Nad ponure bezdnie nadciąga burza. Widmowa bladość powleka wyschłą ziemię, lub błyskawice targają czarną zasłoną obłoków. Ze wszystkich dzieł wieje posępna poezya samotności i gdyby szał namiętny. I w tem także jest on pokrewny niemieckim romantykom z przed r. 1830, iż dopełnia nastroju sztafażem. Posępne światy Salvator'a zaludniają jeno włóczęgi, bandyci i żołdactwo najemne.

Dzięki temu romantyzmowi Salvator Rosa zajmuje w stuleciu XVII stanowisko zupełnie odrębne. Jeno u niego, u Neapolitańczyka, pała żar dziki i namiętny; u wszystkich innych artystów zalega spokój klasyczny. On jeno czerpie z motywów południowo-włoskich. Wszyscy inni malują Rzym. Przyczyną tego zjawiska jest nie tylko to, że Rzym był głównem ogniskiem twórczości artystycznej. Plastyczność przyrody rzymskiej dogadzała też więcej smakowi ówczesnemu. Epoka, wciąż jeszcze hołdująca wielkiemu malarstwu historycznemu, nie mogła odczuwać cichego

uroku krajobrazu. Szukano linij dostojnych, kształtów plastycznych i znajdowano je w Rzymie. Góry Albańskie, słynne ze swych zacisznych jezior i rozległych widoków, tudzież Kampania, pełna olbrzymich ruin i zamknięta dokoła surowemi, jednostajnemi pasmami górskiemi — oto treść pejzażów „heroicznych“ z początku XVII wieku.

Już Carracci'owie w niektórych swych dziełach czynili ustępstwa pejzażowym upodobaniom stulecia. O ile w swych opowieściach uczonymi byli filologami, o tyle w pejzażu posiadali swobodę twórczą. Jakowaś dziewiczość i odświętna uroczystość zda się owiewać przyrodę na ich obrazach. Dzieła ALBANA sielankowością tchną arkadyjską. Maluje zielone murawy, majestatyczne drzewa oraz cieniste altany, zaludnione wdzięcznymi amoretkami. Pochodził ze sfer arystokratycznych, żył na wsi i snadź dlatego właśnie wywołuje swymi obrazami wrażenie artysty rokokowego, zabłąkanego w epokę baroku.

Wprawdzie, ani Albano ani Carracci'owie nie byliby snadź namalowali tych dzieł, gdyby obcy artyści nie otwarli im oczu. Ci cudzoziemcy, co nieraz całemi latami żyli o chłodzie i głodzie, zanim wybrali się na pielgrzymkę do krainy swych marzeń, byli o wiele wrażliwsi na piękno Wiecznego Miasta od artystów miejscowych. Świtają brzaski nowoczesnego malarstwa pejzażowego.

Zdala od wszystkich stoi Velasquez. Nie istnieje dla niego ani romantyzm, ani idealizm, ani elegijność ruin, ani majestat linij. Szuka w Rzymie jeno chłodnych, zie-

lonawo-białawo-szarych harmonij barw, odpowiadających jego oku. Napoły zapuszczony ogród, biało majacząca willa, kilku ludzi i kilka marmurowych posągów: oto czynniki jego pejzażów rzymskich. Pobyt Velasquez'a we Włoszech przebrzmiał zatem bez echa. Był nazbyt obcy odczuwaniu epoki. Ważniejszymi były bodźce, które pochodziły od Niderlandczyka, Pawła Bril'a i Francuza, Nicolas'a Poussin'a.

BRIL, znany ze swych pstrych, kalejdoskopijnych obrazków, był zarazem malarzem fresków w wielkim stylu, a że freski te wogóle powstały, jest to dowodem, iż upodobania epoki przechyliły się na stronę pejzażu. Zdobią one bowiem ściany kościoła. Z poza malowanych portyków wyzierają poważne linie gór. Rozległe widoki zamieniają ciasne kapliczki w weselne obszary szerokiego świata. Na fresku kościelnym uwiecznił się pierwszy monumentalny popis nowoczesnego malarstwa pejzażowego.

POUSSIN nosi u Francuzów przydomek „*primitife*". Aczkolwiek na swych obrazach figuralnych wywołuje wrażenie zimnego konstruktora, to jednak na przyrodę patrzał istotnie oczyma prymitywa. Jest to rodzaj Mantegni XVII w., uczony i realista zarazem. W epoce barokowej odbudowywa sobie z gruzów starożytnych malarstwo nanowo i od samych podstaw. W epoce burzliwej klasycznym tchnie spokojem; w czasach, nastrojonych malarsko, jest *le peintre le plus sculpteur qui fût jamais*. Niedola była udziałem jego młodości, a gdy zawitał wkońcu do

krainy swych marzeń, już nie mógł się rozstać z surową przyrodą rzymską. Życie jego przeminęło jak arkadyjska sielanka. Za dnia malował w swej pracowni na wzgórzu *Trinità dei monti*, skąd miał rozległy widok na Kampanię. Wieczorem zwiedzał z uczonymi i poetami okolice Wiecznego Miasta, upajał się czarem przyrody, rozmyślał w parku Willi Borghese nad historyą i dolą ludzką tudzież kreślił szkice owych drzew olbrzymich, wystrzelających na jego obrazach w chwale majestatu ku błękitom. On także nie wie, co to zaciszność i przytulność. Przyroda jego jest światem wyłącznie plastycznym i na pozór bezdusznym. Widzi jeno kształty i linie, patrzy na kontury drzewa oczyma rzeźbiarza, przyglądającego się sylwecie posągu. Ten majestat linij jest wszakże tak wielki, iż, dzięki jemu samemu, z pejzażów Poussin'a wieje nastrój powagi i uroczystości. Stwarza świat, próżny wszelkiej małostkowości i niedoskonałości. Wszystkie te wielkie, szlachetne pasma gór, te potężne drzewa i kryształowe jeziora z pełnemi prostoty budowlami antycznemi zespalają się w kompozycyi o klasycznym polocie. A postacie także zestrajają się z przyrodą w jeden wielki akord. Na niektóre z jego dzieł, jak, na przykład, na Prometeusza z Luwru, z lubością spoglądałby snadź Böcklin w swych latach młodzieńczych.

GASPARD DUGHET, uczeń i szwagier Poussin'a, nie wniósł nic nowego. Wprawdzie jego pejzaże ze scenami z życia Eliasza i Elizeusza w kościele San Martino ai Monti należą obok dzieł Bril'a do najznamienitszych

fresków kościelnych XVII wieku. Atoli jest to formuła Poussin'a bez jego ducha. Nawet na obrazach, przedstawiających burze, które przedewszystkiem rozsławiły jego imię, zbywa mu na wielkiej, doskonałej harmonii mistrza.

Artysta następny wnosi natomiast nowe czynniki. Od niezmienności, linii stałych tudzież wiekuistego spokoju przyrody, który malowano z początku, trzeba było przejść do wyrażania kolejności, niestałości, zmiennego oświetlenia. Z rytmem kształtów, z poezyą linij musiał się skojarzyć nastrój światła. Na tem właśnie polu poczyniono z początkiem XVI stulecia ogromne postępy. Grünewald i Altdorfer odtwarzali efekty świetlne. Obraz Gerarda David'a, przedstawiający Modlitwę Zbawiciela na Górze Oliwnej, przepaja bladawe, błękitnawo-białe światło miesięczne; zaś na innem dziele, wyobrażającem Pojmanie Chrystusa, drgają blaski pochodni. Z pomiędzy Włochów, już Giorgione interpretował światło lampy, malował błyskawice, rozdzierające mroki nocne, tudzież płomienisty krąg słoneczny, zlewający swe światło na ziemię. Wiele obrazów Tycyana, Savolda i Tintoretta pławi się w magicznej światłości zorzy wieczornej oraz poświat księżycowych. Aliści klasycyzm spowodował zastój w rozwoju. Dopiero wiek XVII objął spuściznę po mistrzach dawniejszych. O ile Poussin'a, artystę formy, niepodobna sobie inaczej wyobrazić niż jako Francuza, o tyle ELSHEIMER jest rodowitym Niemcem. Przypadło mu w udziale zostać pierwszym wielkim malarzem nastrojowym XVII stule-

cia. Jak za dni Ossyana potęga barwistości jęła się mierzyć z jasną plastyką formy. Krzepkie, potężne światłocienie Caravaggia w poetyczną przeistaczają się słodycz.

I Elsheimer nie malował wprawdzie pejzażów właściwych. Zaludniał przyrodę postaciami z Biblii. Atoli stosunek figur do krajobrazu jest inny, niźli u artystów dawniejszych. Sztuka ich była odmianą malarstwa historycznego. Znajdowali w Biblii sceny, rozgrywające się na tle krajobrazów, więc szukali w okolicy Rzymu motywów pejzażowych, potrzebnych do stworzenia epopei. Dzieła Elsheimera poprzedzał inny proces psychologiczny. Odczuwa on przedewszystkiem nastrój przyrody, zaś przyrodę ożywia istotami, odpowiadającemi temu światu. Zasadniczy nastrój pejzażu rozstrzyga o temacie sceny.

Całe dnie spędzał—jak opowiada Sandrart—przed pięknemi drzewami i wpatrywał się w nie tak długo, aż okazałe ich kształty utrwaliły się niezatarcie w jego pamięci. To ciche, marzycielskie wpatrywanie się w przyrodę znamionuje wszystkie jego obrazy. Malował okolice Rzymu, spokojne pasma górskie, szlachetne grupy drzew i sielankowe doliny. Ale przejmował się nie tylko stylową linij powagą. Raz spowija ziemię światło południowe, to znów miękki brzask jutrzenkowy, omdlałość zorzy wieczornej lub poświata księżycowa. Co więcej, ima się on nawet zagadnienia *double lumière*. Srebrzyste gwiazdy skrzą się, domy się jarzą, dymią smolne pochodnie. Blask ogniska krwawo w zamroczach pała nocnych. Zwłaszcza Uciecz-

ka do Egiptu nastręczała mu waryanty, podobne do tych, jakie malował później Domenico Tiepolo. Powtarzał ją niezliczoną ilość razy we wszelkich możliwych oświetleniach. Na obrazie z galeryi drezdeńskiej krajobraz pławi się w pełnem świetle południa. Na malowidle z Pinakoteki monachijskiej zapadła już noc. Przodem, obok Maryi Panny kroczy św. Józef z płonącą pochodnią w ręku, dalej, w głębi pod ogromnemi drzewami rozsiedli się pasterze dokoła ogniska. Na niebie jaśnieje tarcz księżyca, zlewająca swe łagodne, srebrzyste blaski.

Między rasowym Francuzem, Poussin'em, i Niemcem, Elsheimer'em, stoi artysta linii i razem malarz światła, Lotaryńczyk: CLAUDE GELÉE. Z Poussin'em łączy go poczucie majestatyczności tudzież pogląd, iż pejzaż może być jeno widownią zdarzenia historycznego lub siedzibą bogów i herojów. Ze stanowiska wyłącznie rysowniczego, wszystkie jego dzieła są jeno waryantami jednego i tego samego obrazu. By wciągnąć wzrok w głębię, wysuwa ku przodowi potężną grupę drzew lub świątynię. Tło zamyka klasyczny smug wyżyn górskich. Motyw ten, wciąż przezeń powtarzany, zmienia się jeno nieznacznie w rozmieszczeniu. Atoli światło, w którem pławią się przedmioty, jest o każdej porze dnia inne. Skoro Elsheimer mógł wciąż wracać do Ucieczki do Egiptu, skoro Hokusai w stu widokach przedstawił górę Fuji, a Claude Monet dwanaście razy malował ten sam stóg siana — przeto Gelée mógł także przez całe życie powtarzać tę samą świątynię i te same

grupy drzew, a przecież za każdym razem powstawał obraz odmienny. Salvator Rosa malował niszczycielskie zapasy żywiołów, Poussin nieruchomą krasę linij przyrody, Elsheimer czar poświaty miesięcznej; Claude opiewał natomiast chwałę słońca oraz bezdenną kopułę niebiosów, promieniejących o świcie chłodną srebrzystością, o południu płynnem pałających złotem, zaś w odwieczerze jarzących się purpurą. I miło jest wyobrażać go sobie jako biednego chłopca, opuszczającego bez celu dom rodzicielski i błąkającego się na obczyźnie ze wzrokiem, utopionym w bezmiarach błękitów; miło jest patrzeć nań oczyma duszy, gdy jako wędrowny czeladnik przybywa do Wenecyi, zatrzymuje się nad lagunami, by rozkoszować się światłem słonecznem, mżącem nad wodami i pląsającem po kolumnadach marmurowych pałaców. W Wenecyi odnalazł on bowiem siebie samego. Wprawdzie w późniejszych czasach malował też pomniki rzymskie, zatokę messyńską, Neapol i Tarent — lecz mimo to zda się, jak gdyby wszystkie jego obrazy wywołały wspomnienia, wyniesione z grodu światła, z Wenecyi. Dopiero w w. XIX Wiliam Turner wyśpiewał równie weselne hymny ku chwale światła.

II. Hiszpania.

5. Ribera i Zurbaran.

RIBERA, od którego się rozpoczyna historya sztuki hiszpańskiej w XVII wieku, przebywał także we Włoszech. Gdy rozpoczynał swą działalność, nauczyciel jego, Ribalta, zalecił mu szkołę lombardzką. Ribera osiadł w Parmie i zagłębił się w Correggiu do tego stopnia, iż obrazy, namalowane przezeń do jednej z kaplic parmeńskich, przez długie czasy uchodziły za prace Correggia. Lecz o ile hołdował z początku świetlistości i barwistości, o tyle później stał się mrocznym i posępnym. Nie znał, jak się zdaje, Caravaggia osobiście. Ale to pewna, że czcił go jako swojego mistrza. A gdy go powołano na kierownika szkoły Caravaggia w podległym Hiszpanii Neapolu, znalazł się na sprzyjającym sobie gruncie.

Ribera był naturą śmiałą i energiczną. Za młodu stawił czoło wszelakim niebezpieczeństwom, znosił głód i nędzę, a w Rzymie, nie chcąc wyciągać ręki na ulicach i żebrać

o jałmużnę, przywdział bez wahania liberyę służącego. Ta siła woli, ta niezłomna energia przemawia także z jego dzieł. Z pośród wszystkich artystów XVII stulecia jest on najkrzepszym naturalistą. Wskutek siły i rozmachu swych dzieł jeszcze w w. XIX wywierał potężny wpływ na wielu artystów, zwłaszcza na Bonnat'a i Ribot'a. O ile Cinquecento unikało przedstawiania starości, o tyle Ribera rozkoszuje się poprostu malowaniem twarzy zgrzybiałych i zbrużdżonych szponem żywota, nabrzękłych żył i wystających ścięgien. Czarne tło, z którem niepostrzeżenie zlewają się ciemne szaty jego figur, zwiędły naskórek tudzież pomarszczone, stare ręce, wynurzające się niewiadomo skąd — oto zwykła treść jego obrazów. Atoli, krom przemęczonych, zniedołężniałych kształtów wieku podeszłego, lubi też ułomności, przed któremi się wzdragała sztuka XVI stulecia. Jego kuternogi żebrak na obrazie z Luwru jest przedziwnym okazem nieulęknionego realizmu.

Podobnemi postaciami zaludniał też większe swe dzieła. Caravaggio przedstawiał pękate Trasteweranki tudzież krępych wyrobników jako Madonny i apostołów; Ribera maluje przekupki oraz starych chłopów o spiżowych kościach i pooranych obliczach. Pokłon Pasterzy rozgrywa się śród nieokrzesanego plemienia pasterskiego w Abruzzach. Martwa przyroda—koszyk z chlebem, wiązka słomy, kury i baranek—przeistacza go w istną scenę kuchenną. Na złożeniu Zwłok Chrystusowych do Grobu widnieje ciało przysadzistego chłopa neapolitańskiego.

Na jego obrazach męczeńskich przejawia się posępny, inkwizytorski duch hierarchii hiszpańskiej. Oto odzierają św. Bartłomieja ze skóry, tam zaś pieką na ruszcie św. Wawrzyńca. Gdzieindziej św. Andrzej zawisł na krzyżu, a jakiś żołdak ciągnie za sobą trupa, nie odwiązawszy poprzednio sznurów, przytrzymujących staw nadgarstkowy. A jeżeli zapuści się wyjątkowo w świat starożytny, to spotyka w nim jeno sceny męczeńskie i obok męczeństw chrześciańskich roztacza męczeństwa Marsyaszów, Iksyonów i Prometeuszów.

Atoli ten sam artysta, którego znamy dotychczas jeno jako jednostronnego piewcę katusz i pomarszczonych żebraków-filozofów, odtwarzał też przedziwnie błogość ekstazy i zdumiewa nas niekiedy melancholijnym typem dziewczęcym o dużych, ciemnych, marzycielskich oczach. Przykładem, jego obraz drezdeński, przedstawiający św. Agnieszkę, tudzież (znajdujące się w Salamance) Zaćmienie Maryi Panny, któremu co do subtelności psychologicznej oraz promienistości nie dorównało żadne dzieło włoskie.

Drogami wytkniętemi przez Riberę, zdążali dalej jego następcy, którzy nie pracowali już we Włoszech, lecz we własnej ojczyźnie. Podłoże było przygotowane i cały zastęp wielkich duchów głosił z rozmachem naturalistycznym myśli, wypowiedziane przez Ribaltę i Roelas'a w języku form renesansowych. Wiek XVII stał się okresem wielkiego rozkwitu kultury hiszpańskiej: okresem, w którym Calderon tworzył swe romantyczne poe-

maty, zmysłowym gorejące mistycyzmem, kiedy powstawały owe arcydzieła barwistej polichromii, olśniewające oczy widza w kościołach hiszpańskich. Klasztory, wznoszone za czasów Filipa III i Lermy, nastręczały malarzom pracy podostatkiem. Przyswoiwszy sobie niezrównaną technikę, ukazują się oni w całej chwale swej odrębności rasowej.

W sztuce hiszpańskiej żywie religijna żarliwość hiszpańska. Namiętność i fanatyczny ascetyzm, posępne marzycielstwo i zmysłowe porywy kojarzą się nieporównanie na obrazach kościelnych z rozmachem naturalistycznym. Atoli malarstwo portretowe znalazło także wprost kapitalne podłoże w tem feudalnem państwie grandów i książąt kościoła. Powstają portrety, na których uroczysta *grandezza* i bezsilna uwiędłość, obłęd i majestat w nieopisaną zespalają się całość.

FRANCISCO ZURBARAN jest malarzem mnichów i duchowieństwa. Patrząc na jego obrazy, doznaje się wrażenia, jak gdyby się przebywało w ponurej celi klasztornej. Na białej ścianie zawisł drewniany krucyfiks. Na stołku, uplecionym ze słomy, leży Biblia, zadrukowana olbrzymiemi literami czarnemi i czerwonemi. Gdzieindziej konfesyonał, a na nim trupia głowa na znak, iż wszelka doczesność jest znikoma. Lub książnica, zapełniona olbrzymimi foliantami, oprawnymi w świńską skórę. Zaś w tych poważnych komnatach przebywają surowe postacie, w fałdzistych habitach z białej wełny, z krzyżami zakonnymi na piersiach. To ludzie, którzy w samotności oduczyli się mówić, którzy ob-

cują jeno ze świętymi Pańskimi. Niekiedy bywają ekstatyczni i dzicy, drżą w obliczności widzeń nadziemskich, podobni do urn alabastrowych, przez które żar prześwieca. Lecz niejednokrotnie przedstawia on także zwykły tryb życia klasztornego, maluje zakonników, pogrążonych w zamyśleniu, lub zajętych czytaniem i pisaniem. Zamiast dzikości Ribery panuje u niego niewymowna prostota oraz spokojna i niemal aż chłodna powściągliwość. Wszędzie umieszcza filiżanki, owoce, tkaniny habitów, folianty i stołki, wyplatane słomą, a czyni to z rzeczowością malarza martwej przyrody. Wszędzie wyłaniają się głowy, portretowane z natury. A że dzieła jego tchną mimo to wzniosłością, że posiadają ową *terribilità*, znamionującą Castagna i Michała Anioła, jest to jeno następstwem szczytnej wymowy linij. Lapidarnymi są fałdy białych habitów, wielkiemi i potężnemi sylwety figur. Postać modlącego się mnicha na obrazie z galeryi londyńskiej przypomina olbrzymów z czasów dawno zamierzchłych. Majestatem tchnie portret Piotra z Alcantary o płomiennem spojrzeniu i groźnych, surowych gestach. Z wielkich obrazów, na których opowiadał legendy o świętych braciszkach klasztornych, dostały się cztery—przedstawiające życie św. Bonawentury, a namalowane w r. 1629 do kościoła tegoż świętego w Sewilli—po za granice Hiszpanii i znajdują się obecnie w galeryi paryskiej, berlińskiej i drezdeńskiej. Atoli nawet te dzieła nie dają należytego wyobrażenia o jego twórczości. Zurbaran dopiero wtedy zostanie odkryty przez

historyę sztuki, gdy zapoznamy się z jego obrazami, przechowywanymi po kościołach sewilskich i skalistych gniazdach Estremadury.

6. Velasquez.

VELASQUEZ urodził się o rok później od Zurbarana i, kto wie, czy ich dwóch właśnie nie łączy węzeł najściślejszego pokrewieństwa duchowego. Większość innych artystów hiszpańskich lubuje się w tragicznym bólu i dzikiej ekstazie. U Velasquez'a, podobnie jak u Zurbaran'a, niema zgoła atmosfery dusznej. Rysem ich zasadniczym jest królewski spokój, zaś jedyną różnicą między nimi jest jeno to, iż z dwóch filarów hiszpańskiego ustroju państwowego, mianowicie duchowieństwa i arystokracyi, w dziełach Zurbaran'a odźwierciedla się częściej stan duchowny, a na obrazach Velasquez'a stan rycerski.

Velasquez malował także obrazy kościelne. Wśród jego dzieł znajdujemy Pokłon Pasterzy, Pokłon Króli, Mękę Bożą i Koronacyę Maryi Panny. Malował pejzaże, obrazy historyczne, jak Poddanie Bredy, tudzież dzieła antyczne, jak Kuźnię Wulkana oraz Marsa i Venus. Mimo to, słysząc nazwisko Velasquez'a, bynajmniej nie myślimy o tych dziełach. Przychodzą nam na myśl jego portrety. Velasquez jest dla nas *par excellence* malarzem dworskim. Z dzieł jego, jak z czarodziejskiego źwierciadła, wyziera cały, zwyrodniały i wskutek związków małżeńskich

we własnej rodzinie upośledzony dwór hiszpański XVII stulecia. Żaden portrecista na świecie nie miał, jakby się zdawało, niewdzięczniejszego zadania. U Tycyana i Rubensa przesuwają się kolejno książęta, uczeni, artyści, piękne kobiety, wodzowie i statyści; u Velasquez'a wciąż powtarzają się natomiast z nużącą jednostajnością te same postacie. Aczkolwiek jego działalność madrycka trwała lat 36, to jednak nie namalował on snadź obrazu, nie zamówionego przez króla. Dwie podróże, które odbył do Włoch w latach 1629 i 1648/51, były jedynemi zdarzeniami, dowodzącemi, iż znał świat po za obrębem królewskiego zamku madryckiego. Jego sztuka zamyka się w tych samych murach, które odgraniczały Alcazar od *profanum vulgus*. Zaś wewnątrz tych murów bynajmniej nie działo się więcej, niż w zameczkach górskich Ludwika II. Rzadko zjeżdżają obcy książęta w gościnę. Z dostojników, mających prawo wstępu do komnat królewskich, krom ministra Olivares'a, bywa niemal jeno kardynał Gaspar Borgia, który w r. 1636 powrócił do stolicy hiszpańskiej, uprzykrzywszy się nawet w Rzymie niemożliwym swym fanatyzmem. Zresztą Filip IV wolał towarzystwo podwładnych, do których był przywiązany, jak pan do swego psa. Wolał swych łowczych, służbistych nadleśniczych i leśnych od ministrów; wolał karłów i błaznów od ludzi rozumnych. Było to takie zabawne, zwać tych komicznych staruchów swymi wujaszkami i kuzynami, napawało to słodkiem poczuciem własnej wyższości, gdy można było porównać

dostojeństwo swego majestatu z nędzotą głupkowatych, małych potworków!

Takiemi przeto były osobistości, które malował Velasquez. Tuzinami widzimy waryanty bladej, chłodnej, flegmatycznej twarzy królewskiej; widzimy wątłe, znużone, bezbarwne, zgrzybiałe w powiciu postacie braci Filipa IV, Carlosa i Ferdynanda, o szczupłych bladych obliczach, wydłużonych habsburskich brodach i wystającej wardze dolnej; widzimy następcę tronu, Baltazara, przy urodzeniu którego Miłościwy Pan „był tak uradowany i kontent, iż kazał otworzyć wszystkie drzwi i wpuszczać każdego, tak, że nawet nikczemne pachoły i kuchciki przychodzili do komnat królewskich, życząc szczęścia Miłościwemu Panu i prosząc o ucałowanie ręki, co im najmiłościwiej dozwolone zostało“. Dalej jawi się minister królewski, książę Olivares, kilku łowczych i obskurna zgraja błaznów. Jeden przebrał się za krwiożerczego Turczyna. Drugi dostał na kpiny miano Don Juana d'Austria, dziadka Miłościwego Pana. Trzeci wlazł na scenę i popisuje się swemi furfanteryami. Jeden z karłów, któremu towarzyszy ogromne psisko, wystrychnął się na flamandzkiego *grandseigneur'a*. Inny, z olbrzymim foliantem, zajmuje się studyami genealogicznemi. Dalszy szczerzy zęby idyotycznie. Ostatni, z olbrzymim łbem hydrocefala, wodzi zaspanemi oczyma. O ile mężczyzni nie są zajmujący, o tyle kobiety nie grzeszą pięknością. Zarówno Izabella Bourbon i Maryanna Austryacka, jak księżniczki Marya Teresa i Małgorzata, z powodu swych kolosalnych kostyu-

mów, przypominają raczej pagody chińskie, niż żywe istoty. Nie znają wdzięku ni kokieteryi, nie wiedzą, co to pustota lub uśmiech uprzejmy. Wszystko złożyły w ofierze lodowatej dumie i nieubłaganemu ceremoniałowi. Zaś, gdy się cofniemy w przeszłość, gdy przypomnimy sobie rajsko piękne kobiety, spozierające na nas z obrazów Wenecyan, doznamy przed dziełami Velasquez'a wrażenia, jak gdyby nas przeniesiono w świat upiornych widziadeł.

Czemuż to przypisać, iż mimo wszystko z portretów Velasquez'a wieje święta groza, że wobec niego Rubens wydaje się plebejuszem, a van Dyck dorobkiewiczowskim mydłkiem?

Do wzmożenia nastroju imponującego przyczynia się wielce ta okoliczność, iż dziedzina Velasquez'a jest tak ściśle ograniczona. U innych portrecistów wrażenia zmieniają się. Raz znajdujemy się w izbie uczonego, to znów w sali balowej, innym razem na polu bitwy albo w buduarze. Przed jego obrazami doznaje się uczucia, jak gdybyśmy weszli do pustego zamku królewskiego, gdzie nie postała nigdy noga natrętnego plebejusza, gdzie ze ścian spoglądają surowo odwieczne przodków wizerunki, gdzie po miękkich dywanach przesuwają się jak cienie sędziwi służący w liberyach, przetykanych złotem.

A chorobliwość tych ludzi przysparza też jego portretom osobliwszego czaru. Bourbonowie i Sztuartowie, jawiący się na wizerunkach Rigaud'a i van Dyck'a są jeszcze krwiści, zdrowi i krzepcy.

Habsburgowie hiszpańscy, którzy przez długie wieki wystrzegali się związków małżeńskich z innymi rodami, są delikatni, nerwowi, bladzi i chudzi, posiadają chorobliwe prześubtelnienie, właściwe prastarym rodzinom w ostatnich pokoleniach, skazanych na wymarcie. Jakiś urok dziwny tai się w skojarzeniu dwóch czynników, wchodzących w skład tych charakterów: słabość i rycerskość, upadek i wymuszona siła woli, wyczerpanie i nawykowa sprężystość. Wszyscy ci przedstawiciele monarszego majestatu są znużeni, a nie mają czasu być znużonymi. Wszyscy chcieliby odpocząć, a ich powołanie nie zezwala na spoczynek. Jeno Velasquez'owi było danem malować dzieci z jedwabistemi, popielatemi włosami i dużemi, błękitnemi oczyma, jarzącemi się przeczuciem rychłej śmierci. Właśnie dlatego, że wszyscy oni byli tacy bezkrwiści, nerwowi i wątli, portrety Velasquez'a wywierają wrażenie niezmiernie arystokratyczne, zwłaszcza na tle epoki, tętniącej zdrowiem i krzepkością.

Dalej nie jest to bez znaczenia, że wizerunki Velasquez'a miały cel inny, niż obrazy reprezentacyjne XVII wieku. Już Ludwik XIV był poniekąd królem demokratycznym, który zstępował—nie do ludu wprawdzie—lecz do „najszlachetniejszych z pośród narodu." Uważał za potrzebne imponować przepychem, żyć towarzysko, popisywać się swą łaskawością. Snadź drżał już o swój tron. Posad monarchii hiszpańskiej nie podrywały żadne ukryte siły. Filip IV, dowiedziawszy się o szemraniu swego ludu, byłby niewątpliwie niemniej zdu-

miony od zacnego cesarza Franciszka, który w r. 1848 na oświadczenie swego adjutanta, iż czas uciekać, gdyż lud dobywa Burgu, odrzekł ze zdziwieniem: „Ja, dürfen s' denn dees?“ *). Dla Habsburgów nie istnieje ani lud ani arystokracya. Są to jeszcze władcy, którym ministrowie zdają na klęczkach sprawę ze swych czynności, książęta niedostępni i niewidzialni dla ludu. Wprawdzie dwór hiszpański był najkosztowniejszy w całej Europie. Same liberye służby kosztowały rocznie 130,000 dukatów. Atoli wydatki te nie miały na celu reprezentacyi. Zmierzały jeno do uprzyjemnienia żywota monarchów. Król przemieszkiwa w swym pałacu. Długie kurytarze Alcazaru pozwalają mu przechodzić niepostrzeżenie z jednego końca zamku na drugi. A jeżeli wyjątkowo postawi swą stopę na plebejskim gruncie świata zewnętrznego, unika wrzasków hołoty ulicznej, daje baczenie, aby go nikt nie ujrzał, co najwyżej pozostawia po sobie wielkiemi literami nakreślony monogram: „*Io el rey*“, aby ludzie wiedzieli, że jest wszechobecny. „Dwór hiszpański“— powiada ówczesny pisarz —, „nie jest dworem w znaczeniu francuskiem lub angielskiem; to dom prywatny, w którym życie upływa w zamknięciu.“

Wizerunki Velasquez'a nie były przeto przeznaczone dla oczu zwykłych śmiertelników, nie spełniały żadnej misyi patryotycznej, nie przypominały „najszlachetniejszym

---

*) A czy im to wolno?

z pośród narodu“, że nad nimi stoi król. Były to portrety rodzinne, zawieszane na ścianach Alcazaru i odległych zameczków myśliwskich, lub posyłane w darze krewnym z Wiednia. Przeto to wszystko, co w innych krajach znamionuje styl portretowy dworski, nie miało racyi bytu w Hiszpanii. Tam na znak obecności królewskiej musiała znajdować się korona oraz inne insygnia monarsze; Habsburgowie zaś tego nie potrzebują. Widzowie, patrzący na te obrazy, wiedzieli, że to ich brat Filip, a to ich wuj Ferdynand, a to ich kuzynka Maryanna. Gdzieindziej książęta przebierają wyraz łaskawości i dobrotliwości, albo ukazują się w postawach imponujących, poruszają rozkazująco ramionami, zaś gdy siedzą na koniu, zachowują wygląd wodza, odbywającego przegląd swych wojsk. Habsburgowie o to nie dbają, gdyż są w swojem kółku. Ich malarze nadworni pomijają na portretach portyery i kolumny, oznaczające, że osoby portretowane mieszkają w zamkach, niepotrzebują uwydatniać białości rąk i kosztowności strojów. Bowiem to wszystko rozumie się samo przez się. Zaś efekty sceniczne, zmierzające do olśniewania tłumu, w gronie krewnych nie mają sensu. Każą się malować w sytuacyach, które dla nich samych oznaczają doniosłe chwile życia: gdy udzielają posłuchania — Bogu jeno wiadomo, ile to przezwyciężenie kosztuje — gdy wyjeżdżają do ujeżdżalni lub na łowy. Obraz Velasquez'a jest dla nich tem samem, czem dla nas marna fotografia.

Mógłby przeto rzec ktoś: a więc dostojeństwo portretów Velasquez'a nie jest zgoła zasługą malarza. Trzeba je złożyć na karb środowiska. Atoli, jak dalece rozmijałoby się to ze słusznością, dowodzi porównanie z portretami tych samych osób, malowanymi przez Rubensa podczas jego pobytu w Madrycie. Widnieje na nich Filip IV, Izabella i Ferdynand. I zda się, jak gdybyśmy w Pinakotece monachijskiej stanęli przed wizerunkami ludzi innej rasy. Filip, u Velasquez'a blady i znużony, istna więdnąca latorośl prastarego, wyczerpanego drzewa, jest u Rubensa krągły i świeży. Izabella, u Hiszpana chłodna i poważna, przeistacza się w damę, promieniejącą szczęściem i słodyczą. Infant, kardynał Ferdynand, z bladego, wysmukłego młodzieńca, o przymglonych i rozczerwienionych gorączką oczach, staje krzepkim, wesołym prałatem. A gdyby był ich malował van Dyck, to nie tryskaliby tak przeraźliwie zdrowiem, ale za to mieliby wygląd próżności i mydłkowatości. Filip kokietowałby niebieskawemi żyłkami swej suchotniczej ręki i przybierałby pozy Adonisa. Izabella chełpiłaby się swą kosztowną, jedwabną suknią i chusteczką z prawdziwych koronek brukselskich. Don Ferdynand robiłby słodkie oczy i mizdrzyłby się z portretu do ładnych kobiet. Obrazy tchnęłyby jakowąś miękkością elegijną, jakowąś mydłkowatością i natrętną wytwornością. Rubens, zarówno jak van Dyck, byliby nacechowali ten świat wysoce arystokratyczny znamionami zgoła mu obcemi. Velasquez mógł go widzieć w gloryi dostojeństwa, gdyż sam do nie-

go należał. Nie tylko że żył na zamku królewskim śród szlachty, najstarszej w Europie, nie tylko że piastował wszystkie zaszczytne tytuły dworzanina, lecz nadto pochodził z prastarej rodziny szlacheckiej. A tak bardzo był dumny ze swego odwiecznego drzewa genealogicznego, iż wyrzekł się nazwiska po ojcu, Silva, acz należało do najznamienitszych w królestwie całem, a przybrał nazwisko matki, gdyż nosił je jeszcze starszy ród szlachecki. Tak bardzo szczycił się tytułem hiszpańskiego kawalera i marszałka nadwornego jego królewskiej mości, iż obrażał się, gdy go uważano za artystę. Na jego portrecie własnym, przechowywanym w Uffiziach, niema niczego coby przypominało zawód. Nie dzierży palety, nie ma wyglądu malarza. Spoziera z lodowatą miną, tchnie rycerskiem dostojeństwem, jest sztywny i poważny jak na granda hiszpańskiego przystało. Przedewszystkiem z tej dbałości Velasquez'a o to, aby uchodzić za dworaka, nie za artystę, wynikają właściwości jego stylu. Od malarzy cechowych dzieli go to samo, co oddzielało ministra Goethego od biednego literata.

Według pojęć powszechnych, działalność artysty polega na przeistaczaniu rzeczywistości w piękno. Artyści dbają o to, aby ich modele pokazały się z najlepszej i najkorzystniejszej strony, ustawiają lub sadzają ich w pozach, nastręczających wdzięczne linie, dobierają kostyumy, ożywiają portrety malowniczemi szczegółami. Prócz tego kochają się w piękności barw. Krzepki sangwinik, Rubens, nawet w portretach przemawia *fortissi-*

mo, wywołuje wrzawę barw o tonach hucznych i olśniewających. Rembrandt, mistrz światłocienia, lubuje się w harmoniach tajemniczych, owiewa widziadlanym urokiem powszednią scenę, wyobrażającą straż nocną. Albo też uważają się oni za wirtuozów pendzla. Zwłaszcza Hals, nieodrodny syn wojowniczego stulecia, zda się przed sztalugami doznawać uczucia, iż włada szablą huzarską, nie pendzlem.

Dla Velasquez'a względy te nie istnieją. Możnaby do niego zastosować słowa, wypowiedziane przez Nietzsche'go o Wolterze: „Wszędzie, gdzie istniał dwór, wychodziło odeń prawidło dobrego mówienia, zaś w dalszem następstwie także prawidło stylu, obowiązujące wszystkich piszących. Atoli język dworski to język dworaka, *który nie ma zawodu* i który nawet w rozmowie o rzeczach nauki wystrzega się wszelkich wygodnych wyrazów technicznych, gdyż trącą zawodem. Dlatego w krajach o kulturze dworskiej wyrazy techniczne, oraz wszystko, *co znamionuje specyalistę*, jest *plamą na stylu*". Dla Velasquez'a wszystko, co znamionowało specyalność malarską, było plamą na stylu.

Do wszelkich ekstrawagancyi kolorystycznych żywi instynktowną odrazę. Nie celuje ani olśniewającą barwistością Rubensa, ani światłocieniem Rembrandta, nie zna wogóle oświetlenia interesującego. Maluje jeno chłodne, srebrzyste tony zwykłego światła dziennego. Jego powściągliwość kolorystyczna posuwa się tak daleko, iż później powia-

dano o nim, że nie pojmował istoty barwy, gdyż wszystkie jego obrazy są jednobarwne. Podobnie jak barwy, nie uznaje też i pendzla. Nie pozostawił po sobie żadnego szkicu, żadnej pomysłowej improwizacyi. O ile u Hals'a pociągnięcia pendzla przypominają ciosy szabli, o tyle u Velasquez'a zgoła nie znać roboty. Osięga wrażenie, nie odsłaniając środków. Niczem, wolą samą zwykł był Velasquez malować swe obrazy, pisze Mengs.

Nie liczy się też z innymi „względami artystycznymi“. Na „Poddanie Bredy“ patrzy okiem oficera i żaden skrupuł malarski nie zdołał go skłonić do odstąpienia od regulaminu wojskowego. Malując łowy, jest przedewszystkiem wielkim łowczym koronnym; nie stwarza zatem wzorem Rubensa swobodnych improwizacyj, lecz ściśle historyczne odtworzenia czynów myśliwskich Filipa IV. Na portrety jeźdzców zapatruje się ze stanowiska koniuszego królewskiego i zgoła o to nie dba, czy ten lub ów szczegół jest artystycznie piękny. Całość celować winna dokładnością i wytrzymywać krytykę najwytrawniejszego *sportsmann*'a: jeździec powinien siedzieć w siodle jak przykuty, chód koni powinien odpowiadać prawidłom dobrej szkoły. Tak samo na obrazach, przedstawiających posłuchania, jest mistrzem ceremonii, nie malarzem. Twórczość jego nie ma na celu żadnego ideału piękna, lecz regulamin etykiety hiszpańskiej. Lubo miał więcej powodów, niźli ktokolwiek inny, aby obmyśleć kostyum, nie krępujący w niczem jego swobody i polotu malarskiego, nie tylko że trzy-

ma się ściśle danych, lecz nawet traktuje toalety z fachową znajomością rzeczy jakiego szatnego królewskiego. Tem bardziej gwoli pięknej linii nie odstąpi od przepisów, obowiązujących marszałka nadwornego. Może być, że przepisy te są nienaturalne—on zmierza jeno do odtworzenia tej nienaturalności z możliwą doskonałością. Wszelkie wykroczenie przeciw regułom ceremoniału dworskiego byłoby dlań plebejuszowską trywialnością.

Z tego ścisłego przestrzegania etykiety dworskiej wynika feudalne znamię jego obrazów. W porównaniu z nimi, wszystkie piękne gesty i kunsztownie udrapowane portyery, widywane na innych wizerunkach dworskich, wywołują wrażenie piękności, nieledwie pospolitej. U Velasquez'a panuje piękno naprawdę arystokratyczne. I właśnie dlatego odźwierciedla się tak przepotężnie na jego obrazach duch hiszpańskiego majestatu, iż tego świata prastarej szlachty nie upiększał zgoła pomysłami artystycznymi. Zda się, jak gdyby nie były one dziełami jednego człowieka, lecz całego ducha rójalizmu.

7. **Murillo.**

Velasquez'a, zmarłego w r. 1660, chowano z honorami, należnymi grandowi hiszpańskiemu. W uroczystościach pogrzebowych wziął udział cały dwór oraz rycerze wszystkich zakonów. Wraz z nim złożono do grobu sztukę madrycką.

Po śmierci mistrza pracował w Madrycie BATTISTA DEL MAZO, który niejednokrot-

nie kopiował portrety swego teścia, a nadto znany jest z widoku Saragossy, jedynego pejzażu, namalowanego w Hiszpanii. Malarzem nadwornym, spadkobiercą tytułów i godności Velasquez'a, został JUAN CARRENNO DE MIRANDA. Los nie do pozazdroszczenia, gdyż przypadło mu w udziale malować przedśmiertną mękę, bolesną agonię hiszpańskich Habsburgów. Regentka Maryanna Austryaczka, która na pierwszych obrazach Velasquez'a ma jeszcze nalot świeżości i wdzięku, staje się z czasem bigoteryjną dewotką. Dzierży czarno oprawny brewiarz; szaty ogołocone ze wszystkich ozdób, klejnoty znikły, czarny kwef wdowi okrywa jej włosy. Potem Karol II stał się dla Carrenna tem, czem dla Velasquez'a był Filip. Malował on te same blade lica, tę samą szczękę dolną, te same miękkie, płowe włosy, które tak często powtarzały się na wizerunkach Velasquez'a. Jeno błękitne, melancholijne oczy nie są już te same. Patrzą mdło i bezmyślnie, jak oczy Ninna de Vallecas, owego hydrocefalicznego błazna, portretowanego przez Velasquez'a. Habsburska tragedya rodzinna chyli się ku końcowi.

Jeno w Sewilli żyją jeszcze podówczas wielcy artyści. Hiszpańskie malarstwo kościelne wypowiada swe ostatnie słowa.

ALONSO CANO jest dowodem, jak mało wiemy dotychczas o sztuce hiszpańskiej. Ciekawą snadź osobistością był ten „młodzieniec o płomiennych oczach, burzliwem usposobieniu i manierach kawalera, każdej chwili gotowego dobyć szpady z pochwy“.

Wraz z Melzi'm, Savoldem i Boltraffiem należy do grupy, którą możnaby nazwać, „arystokratami historyi sztuki“. A jeżeli zważymy, że pochodził z wysuniętej na południe Grenady, to otrzymamy mieszaninę południowego *brio* i dumnej rycerskości, co tak porywająco przemawia z jego dzieł. Przed jego obrazami przychodzą na myśl kawalerowie, wyzywający się na rękę, sekundanci, rapiery, florety i szable. Zaś kobieta, o którą przychodzi do starcia, zwie się Teresa lub Agnieszka. Malarstwo religijne przemienia się pod ręką Cana w rycerską służbę miłosną. W galeryi berlińskiej znajduje się przedziwny jego obraz, przedstawiający św. Agnieszkę, wpijającą w nieskończoność swe duże, czarne, zdumione oczy. Ktokolwiek był w Pinakotece monachijskiej, ten pamięta Wizyę św. Antoniego: Madonna, dumna i wiotka, spoziera na bladego zakonnika, który, tuląc w objęciach Dzieciątko Jezus, podnosi ku niej gorejące zachwytem oczy. Dzieła te już nie należą do malarstwa kościelnego. To pienia miłosne, któremi rycerscy trubadorowie umiłowane sławili białogłowy. Jakżeż przedziwnie ubiera korona drobną, dziewczęco cierpką główkę Madonny! Jakim wytwornym smakiem celuje ułożenie welonu, dobór pereł, palm i lilij! Innym razem Madonna, z Dzieciątkiem na ręku, marzy pośród nocnego pejzażu. Niema nimbu, jeno gwiazdy układają się nad jej czołem w promienny wieniec. Albo maluje Złożenie do Grobu. Zamiast doczesnych przyjaciół, którzy na dawniejszych obrazach odprowadzali zwłoki Zbawiciela do grobu, jawią się aniołowie

o promienistych skrzydłach, by dokonać żałobnego obrzędu.

JUAN PAREJAS jest twórcą obrazu, przedstawiającego Wybór św. Mateusza na Apostoła. Dzieło to, przechowywane w muzeum madryckiem, jest nader znamiennem świadectwem naturalizmu hiszpańskiego. Nawet Uhde i Jean Beraud nie posunęli się tak daleko w kojarzeniu motywów biblijnych z nowoczesnością. O ile Cinquecento wykluczało figury portretowe z obrazów kościelnych, o tyle w epoce przeciw-reformacyi nadzmysłowość styka się bezpośrednio ze światem doczesnym. Widzimy wnętrze urzędu celnego, a w niem hiszpańskich panów w strojach z XVII w. Właśnie otwierają się drzwi i wchodzi jakiś nieznajomy, ubogo odziany: to Chrystus. Obraz CLAUDIA COELLA, przedstawiający św. Ludwika, jest również dowodem, że w. XVII cofa się do świątobliwej epoki Quattrocenta, z zupełnem pominięciem XVI stulecia. Na przedzie pobożny książę w rycerskim stroju ówczesnym. Za nim Święta Rodzina, zaś w przestworach unoszą się aniołowie. O zmianie pojęć świadczy także i to, ze MATTEO CEREZO nie odtworzył na swem dziele głównem Wieczerzy Pańskiej, lecz Uczniów w Emaus. Mistycznemu nastrojowi tych czasów więcej odpowiadał temat Chrystusa, ukazującego się po śmierci swym uczniom, niż epizod, wzięty z rzeczywistości dziejowej. Na innym obrazie, dziwnie przypominającym „Życie i Miłość“ Watts'a, tego największego idealisty naszych czasów, przedstawił Anioła-Stróża, wiodącego dziecię drogą

żywota; jest to legenda o Tobiaszu, ulubiona w epoce Savonaroli, jeno w innem przebraniu.

Spadkobiercą całego hiszpańskiego dorobku artystycznego stał się MURILLO.

Wstępem do jego twórczości są sceny z życia ludu, w których od czasów Ribery lubowali się malarze hiszpańscy. Do tej grupy należą Ulicznicy z Pinakoteki monachijskiej. Tu kilku chłopaków przykucnęło na rogu ulicy i gra w kości, tam owocarki liczą swą gotówkę, a śniade nierządnice, wyzierające z brudnych zaułków, spożywają kawałki melonów i skórki z chleba. Na obrazach tego rodzaju jest Murillo, podobnie jak Ribera, niezrównanym malarzem martwej przyrody. Aksamit brzoskwiń, błękitny opył winogron, skorupę melonów, żółtą skórkę pomarańcz, soczystość ulęgałek, gliniane dzbany i plecione kosze maluje ogromnie rzeczowo i z takim wykwintem kolorystycznym, iż z pośród późniejszych malarzy martwej przyrody dorównywa mu jeno Chardin. Jeden z tych obrazów, zatytułowany *Gallegas*, świadczy, iż kurtyzany istniały nawet w pobożnej i obyczajnej Hiszpanii.

W tonie tych scen z życia ludu odtwarza też historyę dziecińśtwa Chrystusowego i legendy o Matce Boskiej. Na Pokłonie Pasterzy maluje on, podobnie jak Ribera, ogorzałe chłopstwo, cisnące się ciekawie dokoła kolebki, i, jak on, dołącza martwą przyrodę, złożoną ze zwierząt, garnków i pęków słomy. Na Świętej Rodzinie widzimy skromny warsztat ciesielski; Matka Boża siedzi przy zwi-

jadle, św. Józef wypoczywa po pracy i spogląda na Dzieciątko, igrające z pieskiem lub ptaszkiem. Na obrazie, przedstawiającym Wychowanie Najświętszej Panny, św. Elżbieta ma na sobie strój z XVII w., zaś Madonna wygląda jak jaka księżniczka Velasquez'a.

Cały cykl takich scen z życia ludu znajdował się w szpitalu sewilskim. Rafael sławił w Watykanie filozofię Odrodzenia, Murillo opiewa ideały przeciw-reformacyi: dzieła chrześciańskiej miłości bliźniego tudzież dobrodziejstwa jałmużny. Nakarmienie Ubogich interpretuje on biblijnem Pomnożeniem Chleba; Napojenie Spragnionych, legendą o Mojżeszu wywołującym zdrój ze skały; Leczenie Chorych, opowieścią o niemocnym z nad sadzawki Bethsaida; miłosierdzie—epizodem z życia św. Juana de Dios, który, znalazłszy na ulicy chorego nędzarza, odnosi go do szpitala; gościnność — opowieścią o Synu Marnotrawnym; Nawiedzanie Chorych—żywotem św. Elżbiety. Obraz z Prado, przedstawiający Rozdawnictwo Jałmużny przez św. Tomasza z Villanueva, tudzież dzieło z Pinakoteki monachijskiej, wyobrażające Uleczenie Chromego przez św. Jana de Dio: oto dalsze przykłady tego filantropijnego naturalizmu.

Na innych dziełach świat codziennej rzeczywistości zlewa się z dziedziną nadzmysłową. Niektóre szczegóły na malowidle, wyobrażającem Narodziny Maryi Panny — mianowicie łoże z położnicą, lekarz, akuszerka oraz kuzynki, które przyszły w odwiedziny — mogłyby równie dobrze wyjść z pod pendzla takiego realisty jak Ghirlandajo. Atoli między

dziewkami, przygotowującemi kąpiel dla Nowonarodzonej, krzątają się aniołowie niebiescy. Patrząc na Zwiastowanie, doznaje się wrażenia, iż rzecz się odbywa na poddaszu, w izdebce szwaczki. Przed Najświętszą Panną stoi kosz bielizny. Za to nad Nią rozwiewa się niebo i ukazuje się Bóg Ojciec, otoczony chórami anielskiemi.

Zmiana, jaka zaszła podówczas w typach, uwydatnia się na tym obrazie ze szczególniejszą wyrazistością. W czasach Odrodzenia Madonna była możną królową; teraz staje się zwykłą dziewczyną andaluzyjską. Zaś przedewszystkiem jest młodsza, niż na obrazach dawniejszych. Jej czystość, dziewiczość i nieśmiałość zmierza do uwydatnienia dogmatu o Niepokalanem Poczęciu. Nie powinna snadź wywoływać wrażenia macierzyństwa lecz służebnicy Bożej, dziewiczej piastunki Zbawiciela. W myśl tego dogmatycznego poglądu, który niechętnie dotyka stosunku matki do dziecka, zamiast Maryi Panny pojawia się niekiedy św. Józef. Na znak swej czystości trzyma on w ręku lilię, a na łonie piastuje Dzieciątko Jezus. Nawet na obrazach, przedstawiających Madonny, rzadko spotykają się te dwie postacie. Spoglądają surowo swemi wielkiemi, głębokiemi oczyma. Odrodzenie, malując Madonny, stwarzało sielanki na tle życia rodzinnego; przeciw-reformacya cofa się do mozaik średniowiecznych. Nastrój obrazów winien się wysnuwać jeno z czarnych, przeczuciowych źrenic, spoglądających na widza.

Zbawiciel nie przestaje być dzieckiem nawet wtedy, gdy jest sam jeden. Zaduma-

ny idzie przez pustynne stepy, przebywa pośród ruin świata pogańskiego, jako dobry pasterz, z laską pasterską w ręku, wiedzie swe owieczki przez ciemne bory, lub spotyka się na pustyni z małym św. Janem. Zazwyczaj towarzyszy mu baranek. Nie powinien wydawać się mężem, który własnej mocy zawdzięcza swe natchnienia prorocze. Na tem właśnie polega święta tajemnica, że Duch św. maluczkiemu objawił się dzieciątku.

Z kolei następuje mnóstwo dzieł z najmilszej dla niego dziedziny wizyj, przeczuć i marzeń. Św. Franciszek modli się przed krucyfiksem. Wtem jedno ramię Zbawiciela odrywa się od krzyża i kładzie się na jego ramieniu. Albo jakieś bezdzietne małżeństwo zamierza utworzyć pobożną fundacyę. I oto jawi się im nocą Marya Panna, w szacie jak śnieg białej, i wskazuje na śnieżną płaszczyznę Eskwilinu. Na drugim z kolei obrazie małżonkowie klęczą przed papieżem i opowiadają o tej wizyi. Na prawo podąża procesya do nowego przebytku Pańskiego. Pobożnemu mnichowi z Andaluzyi, św. Diego, poświęcił Kuchnię Anielską, znajdującą się w Luwrze. Święty z takiem utęsknieniem marzył o niebie, iż podczas modlitwy unosił się w powietrzu. Powtórzyło się to także pewnego dnia, kiedy do klasztoru, w którym św. Diego był kucharzem, mieli przybyć w odwiedziny wysocy dostojnicy. Na obrazie widzimy dwóch kawalerów oraz braciszka zakonnego, którzy wchodzą do kuchni, aby zajrzeć, co kucharz robi, i zastają go zawieszonego nad ziemią w powietrzu. Anioło-

wie zstąpili z niebiosów, aby wyręczyć go w pracy.

Atoli nie tylko aniołowie nawiedzają zacisza klasztorne. Najświętsza Panna objawia się również swym czcicielom. Zwłaszcza powtarza się często widzenie św. Bernarda, jak niegdyś za dni Sawonaroli. Niekiedy ukazuje się Dzieciątko Jezus. Garnie się sędziwemu św. Feliksowi w ramiona i pozwala mu się ucałować. Zwiduje się św. Antoniemu. Z celi tego świętego dolatywały nieraz ciche szepty, a kiedy go zapytywano, kogo u siebie gości, odpowiadał, że zstępuje do niego Dzieciątko Jezus. Murillo przedstawił ten temat na czterech obrazach. Na pierwszych widzimy św. Antoniego, pogrążonego w modlitwie i nie widzącego Dzieciątka, które usiadło przed nim na księdze. Na następnych, święty podnosi oczy i z niewysłowioną błogością tuli do siebie drobne ciałko dziecięce.

Poczęcia są koroną twórczości Murilla. Dogmat o zaćmieniu Maryi Panny przez Ducha św. stał się główną osią hiszpańskich wierzeń religijnych. Wszyscy malarze sewilscy sławili to misteryum chrześciańskie. Ale najczęściej Murillo. Najświętsza Panna nie unosi się na obłokach, jak to bywa na włoskich *Assunta*'ch (Wniebowzięciach). Waży się spokojnie w przestworzach, rozjaśnionych złotą światłością słoneczną. Wyraz jej oczu nie jest natchniony i tęskny, jak na obrazach włoskich. Spogląda ze zdumieniem dziecka, olśnionego blaskiem światełek wigilijnych.

Artystyczna wartość dzieł tych jest bardzo nierówna, a podziw, jaki Murillo niegdyś

budził, przycichł już nieco. W epoce wojen napoleońskich, kiedy cząstkę najlepszych jego obrazów wywieziono zagranicę, imię Murilla oznaczało wszystko: pobożność, piękność, miłość, zachwyt. Był to pierwszy Hiszpan, z którym się zapoznała reszta Europy, więc entuzyazm nie miał granic. Później, gdy poznano jego poprzedników, Murillo postradał niejeden liść z wieńca swej sławy. Zamiast dawnej krzepkości hiszpańskiej, jawi się u niego zniewieściałość i wyczerpanie, rdzenną mowę hiszpańską wypiera pospolita gwara kosmopolityczna. Nie ma ani rycerskości Cana, ani mocy Zurbaran'a, ani dzikiego rozmachu Ribery. Twórczość jego nie wznosi się ponad poziom mierności dla wszystkich przystępnej, dzięki miękkiej, pieszczotliwej słodyczy. Między Murillem a jego poprzednikami zachodzi stosunek ten sam, co między Rafaelem a Michałem Aniołem i Leonardem.

Ta łagodność tłómaczy się poniekąd tem, iż Murillo należał do młodszego pokolenia. Z dzieł pierwszych zapaśników rozbrzmiewa pobudka bojowa. Głoszą zasady wiary chrześciańskiej gorąco i namiętnie, walczą zapamiętale z pogańskim duchem Odrodzenia, roztaczają obrazy wizyj i męczeństw w powodziach mroków i rozhukach gromów. Murillo zakończył epokę. Dziki potok górski stał się łagodnym strumykiem. Co dla innych było treścią życia, staje się dla niego jeno tematem do eleganckich obrazów. Nigdy nie bywa cierpkim, szorstkim, bezwzględnym, zawsze dba o wdzięk i powab. W dziedzinę

motywów religijnych wnosi elegancyę i ze świętych Pańskich, niegdyś tak majestatycznych i groźnych, czyni powabne figurki. Dzieła jego tchną miękkością i rozmarzeniem pięknego odwieczerza letniego, kiedy burza przeminie, a spokojne słońce upowije ziemię w różane swe poświaty.

Poczęści i dlatego także bywa mniej szorstkim i mniej „hiszpańskim“ od swych poprzedników, że świat, dla którego pracował, nie zamykał się w tak ciasnych murach. Velasquez był malarzem nadwornym, Zurbaran klasztornym. Dla pierwszego światem był Alcazar, dla drugiego klasztor. Murillo tworzył dla wykształceńszych warstw ludności wielkomiejskiej. Obrazy ze szpitala sewilskiego — to poniekąd koncerty na cele dobroczynne, kołatanie do serc ludzkich o pomoc dla ubóstwa i niedoli. Powrót Syna Marnotrawnego wywołuje na jego obrazie wrażenie sceny, rozgrywającej się w sferze zamożnego mieszczaństwa. Zawsze liczył się z upodobaniami tłumu, który od dzieł sztuki żąda jeno wrażeń przyjemnych. Wprawdzie, na jednym z jego obrazów szpitalnych chorzy wloką się o kulach; gdzieindziej odbywa się przemywanie wrzodów na głowie jakiegoś chłopca, a dorosły mężczyzna pokazuje nogę przeżartą aż do kości. Atoli niedola ludzka jest jeno tłem, na którem tem świetniej odbija się piękność i dobroć wiotkich Samarytanek. Najpiękniejszym dziewczętom sewilskim, opisanym przez Merimée'go w „Carmen“, wyznacza rolę Madonny. Nawet jego ulicznicy różnią się od nieokrzesanej, brudnej hołoty Ri-

bery. Umie ich tak upiększyć i ogładzić, iż na płótnie podobają się tym nawet, którzy unikają zetknięcia się z żywymi. Dlatego jego obrazy uchodziły za arcydzieła nawet w tych czasach, gdy na tematy tego rodzaju nie zezwalały jeszcze prawidła estetyczne. I stąd to pochodzi, że na początku XIX w. Murillo, nie zaś inny artysta, rozsławił malarstwo hiszpańskie po wszystkich krajach Europy. Wszyscy inni byli tacy cierpcy, tacy wyniośli i arystokratyczni! Murillo, malarz burżuazyi hiszpańskiej przemawiał także w XIX w. językiem najzrozumialszym i jednał sobie serca temi samemi zaletami, którym zawdzięczał przed nim swe powodzenie Palma Vecchio, zaś po nim Angelika Kaufmann, F. A. Kaulbach i N. Sichel.

Następcą Murilla był JOSÉ ANTOLINEZ, artysta mizdrzący się i nieco słodkawy. Ulubionymi jego tematami były jasnowłose Madonny i święte dziewice w chwale niebiańskiej. U HERRERY religijność hiszpańska spadła do rzędu pospolitego efektu teatralnego. Najszczytniejszemi świętościami wierzeń religijnych igrał, podobnie jak we Włoszech jego poprzednik Filippino Lippi. Wszystko roztapia się w woń róż i tchnienie fijołków. Ostatni Hiszpan, JUAN DE VALDES LEAL, którego dzieła tchną grozą posępnego demonizmu, do tej epoki już niemal nie należy. Jego obraz, przedstawiający podziemie, w którem ze sklepienia wystaje czyjaś ręka, dzierżąca wagę nad spróchniałemi trumnami i przegniłymi trupami, zapowiada już upiorne wizye Goyi.

III. Flandrya.

8. Rubens.

Od Hiszpanii przechodzimy do Flandryi, gdyż w w. XVII. Flandrya była prowincyą hiszpańską. Tu właśnie srożyły się wojny religijne. W r. 1566, w roku obrazoburstwa, protestantyzm stoi u szczytu potęgi. Purytanie przeciągali ulicami, dobywali kościołów i klasztorów, palili i niszczyli dzieła sztuki. W przeciągu trzech dni spustoszono 400 świątyń i kaplic, a ulice pokryły się szczątkami najcenniejszych zabytków sztuki flandryjskiej. Potem nastąpiła reakcya. Żywioły zachowawcze odłączyły się od burzycieli i przewrotowców. W Brukseli zjawia się Alba i ujmuje kraj w swe żelazne szpony.

Flandrya staje się na północy warownią jezuityzmu. Arcybiskup Albert i jego małżonka Izabella, którzy zarządzali krajem jako lennem hiszpańskiem, wznosili wszędzie kościoły i klasztory. Osiedliły się gromady cudzoziemskiego duchowieństwa.

Należałoby przeto spodziewać się sztuki, podobnej do hiszpańskiej: sztuki, kojarzącej

posępny fanatyzm z gorącem tchnieniem marzycielskiej żarliwości. A tymczasem spotyka się coś wręcz przeciwnego. W kościołach nie ma dusznej atmosfery oraz mistycznych pomroków świątyń hiszpańskich. Zda się, że wchodzimy do olbrzymich sal godowych. Na wstępie olśniewa nas zbytek i przepych. Zaś w tych przebytkach, kapiących od złota, wiszą obrazy niemniej huczne i hałaśliwe. Tam barwy brunatne i posępne, tu czerwień godowa i radosna. Tam ascetyzm i marzycielstwo, tu upojenie zmysłowe; tam mistyczna wzgarda świata, tu kipiąca bujność życia; tam umartwienie ciała, tu krwisty, zdrowy epikureizm.

Zda się to niemal niepojętem po purytańskiej pruderyi, jaką poczęła się przeciwreformacya. Podówczas wzbraniano artystom malowania nagości, aby „nie obrażali Boga i nie dawali ludziom złego przykładu.“ Nawet bezpłciowa nagość na Sądzie Ostatecznym Michała Anioła wydała się czemś tak gorszącem, iż postaciom domalowano odzienia. Na obrazach malarzy flandryjskich tłoczą się nagie ciała ludzkie, a ciała te są tłuste, jędrne i lubieżne. Sztuka przeciw-reformacyi zaczęła od zakazu nagości, a skończyła na apoteozie ciała. Z początku usuwano z przed oczu ludzkich posągi starożytne, lub — jeżeli nie były nagie — zmieniano atrybuty i w ten sposób przekształcano je w chrześciańskich świętych. Artyści wystrzegali się motywów antycznych. Malarze flandryjscy częściej niemal malują bogów i boginie olimpijskie niż świętych kościoła; motywy chrześciańskie, za-

równo jak antyczne, dostarczają im jeno wątku do hymnów pochwalnych ku czci ciała. A żaden trybunał inkwizycyjny nie pociąga ich za to do odpowiedzialności, jak niegdyś Paola Veronesa. Katolicyzm przeciw-reformacyi, z początku nieubłaganie surowy, we Flandryi staje się z czasem pogodnym i pobłażliwym.

Dziwne to zjawisko tłómaczy się poniekąd tem, iż we Flandryi duch przeciw-reformacyi musiał się liczyć ze zmysłowym temperamentem prostaczego, hulaszczego ludu. Lecz przedewszystkiem trzeba uwzględnić różnicę czasu. Rozwój sztuki między r. 1560 a 1650 pozostaje w ścisłym związku z historyą przeciw-reformacyi. Z początku, gdy reforma się rozpoczynała, kościół był w niebezpieczeństwie. Teraz nastaje doba świetności i potęgi nie zachwianej niczem. Z *ecclesia militans* stał się *ecclesia triumphans*. Zwłaszcza ujarzmienie Flandryi okryło go chwałą. Ten tryumf katolicyzmu odźwierciedla się w dziełach z epoki baroku. Plonem walki jest zwycięstwo. Ongi, za czasów Caravaggia i Ribery obrazy były surowe, posępne i wyzywające. Teraz tchną weselem, radością i rozkoszą. Kościół przestaje lękać się sztuki, która okazała się jego wierną sojuszniczką i niemało mu dopomogła w ciężkiej pracy nawracania odszczepieńców. Snadniej niż miecz, jednał umysły odurzający przepych obrzędów katolickich. A i humanizm także, który swemi wykroczeniami dał ongi powód do wielkiego ruchu religijnego, przestał być niebezpiecznym. Kościół mógł jeno zyskać, stając się znów

opiekunem umiejętności. Przeciw-reformacya, która z początku była przeciwniczką Odrodzenia, wchodzi ostatecznie w posiadanie całej spuścizny helleńskiego ducha Renesansu.

W malarstwie spadkobiercą mistrzów Odrodzenia jest RUBENS. Był naogół tem, czem w XV w. był Ghirlandajo, zaś w XVI Rafael. Nie podejmuje nowych zagadnień, nie należy do tych, którzy w swych dziełach wypowiadają tajemnice własnej duszy. Jest z rzędu artystów, którzy w swych dziełach streszczają wyniki długich okresów rozwojowych sztuki. O ile Veronese stanowi finał Odrodzenia, a Murillo jest epilogiem przeciw-reformacyi, o tyle działalność Rubensa polega na tem, iż pojednał on te dwa, dotychczas odrębne światy: świat Odrodzenia ze światem przeciw-reformacyi.

Sztuka przeciw-reformacyi właśnie dlatego, że zwalczała zmysłowość, zabłąkała się w owe tajemnicze dziedziny duszy, gdzie krzewi się roślinność występnych myśli. Po tym okresie histerycznego przedrażnienia, Rubens sprowadza znów sztukę na tory helleńskiego sensualizmu. Przeciw-reformacya przyoblekała zmysłowość w uroki nadzmysłowości. Rubens zdziera z niej tę obłudną maskę i redukuje zmysłowość do właściwej miary. Nie jest to dziełem przypadku, iż lubuje się w przedstawianiu namiętności lwów, tygrysów, lampartów, dzików i wilków. W epokę gorączkowego rozbujania wyobraźni wpada jak centaur, jak jakiś twór bajeczny, u którego ludzka głowa na końskim tułowiu kojarzy się z siłą, dzikością i zmysłową zwie-

rzęcia chucią. Zamiast wyrzeczenia się, maluje namiętność, zamiast ekstazy psychicznej, żywiołową moc fizyczną. Chorobliwym wizyom świętoszków przeciwstawia zdrowe żądze zwierzęce. Sławi wiekuistą płodność przyrody w kraju, gdzie w imię religii najwięcej przelano krwi ludzkiej. Jego wystąpienie oznacza w historyi sztuki chwilę, podobną do tej, kiedy nad ascetyzmem epoki Savonaroli wzięły górę popędy zmysłowe. Jeno że wszystkie dzieła ówczesne są skromne i obyczajne w porównaniu z orgią, jaka się teraz zaczęła. Jałowe egzaltacye religijne były właśnie powodem gorączkowego podniecenia zmysłowości; teraz zda się, jak gdyby naraz runęła grobla, tak przepotężnie wzbierają jej fale, niszcząc i zatapiając wszystko, jak rozpętany żywioł.

Wstęp do jego twórczości stanowi *Kirmes*, znajdujący się obecnie w Luwrze, oraz sceny z życia towarzyskiego, nazwane przezeń *Conversations à la mode*. Na *Kirmesie* wśród rozległych pól szaleje dzika orgia. Mężczyzni i kobiety zawodzą rozwiozłe tany. Jeden z uczestników oplótł sprośnie ramieniem biodra kobiety, drugi podrzuca swą towarzyszkę w górę, trzeci przylgnął do swojej w namiętnym uścisku i szuka jej ust swemi ustami, inny powalił swą tancerkę na ziemię. W sferach wytworniejszych odbywa się to nieco obyczajniej, ale i tutaj tematem jest miłość. Przed fontanną, mającą pośrodku posąg kobiety, z której pełnych piersi tryskają promienie wody, rozsiedli się panowie i damy. Tu jedna para oplotła się ramionami i lada

chwila puści się w wir tańca, tam grają młodzieńcy na lutniach, a ku nim podchodzą piękne kobiety, otoczone amoretkami. *Santa Conversatione* Odrodzenia przemieniła się w *Conversation à la mode*. Te dwa obrazy streszczają całą twórczość Rubensa. Jakimi są jego ludzie, takimi też bywają jego święci. Aczkolwiek działalność Rubensa obejmowała wszystkie rodzaje sztuki: malowidła religijne i mitologiczne, pejzaż, portret oraz sceny z życia zwierząt, to jednak łączy je wspólny węzeł krwistej, płomiennej zmysłowości, która wszystko owiewa i przepaja. Po długim okresie tlejących skrycie tęsknot, wybucha płomię żądzy tak przepotężnie, iż mimo pozornej rozmaitości obrazów temat w istocie rzeczy jest jeden i ten sam: apoteoza ciała.

Nazbyt budujących właściwości nie należy przeto szukać w dziełach religijnych Rubensa. Zgoła nie hołduje delikatności i subtelnej uczuciowości mistrzów dawniejszych. Odczuwa jeno to, co krzepkie, prostacze i opiłe żądzą. Gdzie nawykliśmy szukać zazwyczaj nastroju i duszy, tam u Rubensa widzimy jeno atletyczne widowiska i tłuste ciała ludzkie. Jego święte niewiasty są takie rozrosłe i otyłe, iż niepodobna uwierzyć w ich świętość. Wszyscy jego święci mężowie są to kolosy, imponujące raczej siłą mięśni, niż szczytnością duchową. Duch chrystyanizmu spaczył się w jego pojęciu do tego stopnia, iż prastarą naukę o umartwieniu ciała wyrażał on postaciami o niemożliwie pełnych kształtach.

Ze Starego Testamentu wybiera jenó takie sceny, jak Zuzannę w Kąpieli lub Pokonanie Samsona, gdyż w pierwszej ma sposobność ukazać bujne ciało kobiece, zaś druga upaja jego burzliwą wyobraźnię obrazem walki i mordu. Marya Panna, którą sztuka hiszpańska wyobrażała jako młode dziewczę, przypomina u niego raczej helleńską boginię miłości. Gruby wieniec z owoców, którym pucołowate aniołki oplatają obraz, wzmaga jeszcze nastrój bujności i zmysłowości. A jeżeli, zamiast Madonny, maluje jaką świętą— Magdalenę, Cecylię lub Katarzynę — to ta zmiana imienia bynajmniej nie pociąga za sobą zmiany charakteru. Jest to zawsze ta sama rosła Brabantka w szeleszczącej sukni jedwabnej. Lubi Pokłon Trzech Króli, gdyż może pławić się w okazałości i przepychu, gdyż może rozkoszować się migotaniem promieni słonecznych na adamaszkach. Malując Mord Dzieciątek Betleemskich, pomija wszystko, co trąci cierpieniem i głuchą rozpaczą. Ukrzyżowanie Zbawiciela pozwala mu się popisać heroicznemi ciałami męskiemi i grą potężnej muskulatury. Wskrzeszony Łazarz to krzepki atleta, któremu pobyt w grobie wcale nie zaszkodził, a jego siostry korzystają także z tej sposobności, aby się pochwalić swymi jędrnymi kształtami. U skruszonych grzeszników, padających na kolana przed Zbawicielem, nic nie objawia żalu i skruchy. Chrystus jest pięknym mężczyzną o szlachetnem obliczu, Magdalena powabną grzesznicą, której skrucha nie sięga zbyt głęboko. Nawet Sąd Ostateczny, w którym dawni mistrze

zawierali ogrom wiary, przepełniającej dziecięce ich dusze, jest dla Rubensa jeno kaskadą ciał ludzkich, lecących przez przestworza.

Antyczność nie jest jeno dziedziną zmysłowości. Mantegna, malując o sto lat wcześniej swe dzieła antyczne, dążył do odtworzenia z naukową ścisłością obrazu świata starorzymskiego: jego form architektonicznych, jego szat, sprzętów i obyczajów. Naprzeciw tego badacza, który z pomocą rozumu przenosił się w światy dawno zamarłe, stali romantycy, odgadujący je wyobraźnią. Dla Piera di Cosimo Hellada była zamierzchłą krainą bajeczną, siedzibą sił czarodziejskich i widownią przygód. Botticelli, uczeń Savonaroli, patrzył na starożytność przez pryzmat wierzeń chrześciańskich. Jego obrazy owiewa nastrój klasztorny, nie odurzająca woń róż Afrodyty. Venus jego mogłoby wieńczyć chłodne, śnieżne kwiecie Madonny. Potem następują dzieła Correggia i Sodomy, w których, acz motywy są starożytne, drga przeczulony erotyzm epoki Leonarda. Następnie jawią dzieła późniejszego Renesansu, na których antyczność przyobleka się w chwałę majestatycznego dostojeństwa. Obrazy Tycyana przenoszą wyobraźnię widza do term helleńskich, gdzie z klasycznym spokojem poruszają się szlachetne, wyniosłe postacie. Potem znów zmiana sceny. Poussin, następca Mantegni, a poprzednik Schinkla, dąży z pomocą swej olbrzymiej uczoności do odtworzenia architektury i przemysłu artystycznego starożytnych. Ribera i inni malarze męczeństw przychodzą do przekonania, że już

w Grecyi istnieli męczennicy, że i tam także pętano i torturowano. Antyczność Rubensa, to kolosalne jatki.

O tematach, zaczerpniętych przezeń ze świata starożytnego, napisano książkę. Okazało się, że na 280 obrazach odtworzył wszystkie niemal sceny, opisane przez Homera, Virgiliusa, Ovidiusa, Plutarcha i Tacyta. Atoli cenne wysiłki nauki w tym względzie nie przydały się na nic. Antyczność ceni on także tylko o tyle, o ile może rozkoszować się bujnością nagich ciał kobiecych, o ile mu się nastręcza nowa sposobność do popisania się wybuchami siły tudzież gwałtownymi ruchami. Po nadzmysłowych tęsknotach, po mistycznych zachwytach odezwało się pożądanie oglądania ciała. Dlatego nie zna różnicy typów. Niema u niego ani majestatycznej Junony, ani smukłej, hożej Minerwy, ani czystej, surowej Dyany. Wciąż powtarza te same tęgie heroiny o słomiano-żółtawych włosach, bladawo-niebieskich oczach i potężnych biodrach. Venus jest tłusta, czerstwa i ponętna, ale tak samo tłusta jest Dyana, dziewicza łowów bogini. I to jest nader charakterystyczne, iż Venus, którą malował wiele razy, nigdy nie spoczywa na posłaniu w spokojnej postawie leżącej. Beznamiętny spokój, w którym lubowało się Odrodzenie, nie pociągał Rubensa. Bujne ciała jeno w ruchu, jeno w szale rozpętanej namiętności są dlań pożądanym tematem. Jupiter zbliża się do pięknej Antyope, Amazonki walczą, Dioskurowie porywają córy Leukippa, centaury tratują błonia w pościgu za samiczką, satyry rzucają

się na nimfy Dyany. W scenach tych ze satyrami, które w coraz to innych waryantach przedstawiają, jak Faun:

Żądzą płonąc namiętną, przyciska nimfę do siebie:

w tych bachanaliach, których jedynym tematem jest opilstwo i rozkosz, Rubens staje u szczytu burzliwej zmysłowości. Widnieją olbrzymie, ciężkie ciała kobiece. Przelatują bachiczne pary, splecione dzikim, szalonym uściskiem. Po histeryi następuje satyryazis.

Obrazy alegoryczne różnią się od mitologicznych jeno tytułem. Maluje Cztery Części Świata, siedzące w otoczeniu wspaniałych zwierząt i symbolów żyzności. Tematy historyczne, jak żywot Maryi de Medici, przekształca również w ten sposób, iż stają się one hymnami pochwalnymi na cześć ciała ludzkiego. Roztacza obraz epoki sobie współczesnej, maluje zdarzenia, w których sam brał udział. A jednak nie krępuje się kostyumami, nie trzyma się tematu historycznego, lecz wprowadza Olimp. W zebraniu osobistości historycznych uczestniczą nagie geniusze, bogowie i boginie. Nereidy sterują okrętami królowej, a pyzate geniuszki niosą rąbek jej ciężkiej, brokatowej sukni. Nagą oczywiście jest Prawda, którą bóg czasu podnosi w górę, ale nagiemi są także posępne Parki, przędnące nić życia królowej.

Twórczość Rubensa uzupełniają pejzaże. Nie maluje określonych wykrawków z przyrody, unika tonów subtelnych i przyciszonych. Jako malarz mitologiczny lubuje się jeno

w kształtach tęgich i mięsistych, hołduje tylko rozkipieniu zmysłowości i zapamiętaniu bojowemu; tak samo przyrodę przedstawia jeno w chwale szczodrej żyzności lub w grozie rozpętanych żywiołów. Na jednym z obrazów monachijskich odbywa się dojenie krowy. Jej tłuste, przepełnione wymiona symbolizują nastrój, zalegający ziemię. Na innym obrazie widnieje na niebie tęcza. Walka żywiołów skończona. Wszystko lśni od wilgoci. Drzewa radują się jak dzieci po sutem śniadaniu. Inne pejzaże znajdują się w Windsor'ze, Wiedniu i Florencyi. Oto rozpasały się żywioły. Burza szaleje nad szczytami olbrzymich drzew, gromy biją z ciężkich, czarnych obłoków. Wody występują z brzegów, porywając ze sobą odwieczne drzewa i ogromne woły. Albo też opowiada o upojnym zachwycie ziemi, skropionej żyznym deszczem; o tłustem bydle, pędzonem na paswisko; o flamandzkich wieśniaczkach, niosących snopy dojrzałego zboża. Szał i żyzność, żądza i jej zaspokojenie — oto jego tematy.

Z pośród wizerunków Rubensa wyróżnia się przedewszystkiem portret Heleny Fourment, powabnej blondynki, poślubionej przezeń w r. 1630. Jest to bowiem nader charakterystyczne, iż w 53 roku życia wszedł w związki małżeńskie z 16-letnią dziewczyną, zaś niemniej charakterystyczne, że było jej na imię Helena. Stała się geniuszem jego sztuki. Wprawdzie ładna jej główka nie grzeszyła nadmiarem myśli. Ale była zdrowa, krewka, pełna życia—istne ucieleśnienie ideału Rubensa. Inne osoby, portretowane przez

niego, wyglądają tak, jak gdyby należały do rodziny Heleny. Wszystkie tryskają zdrowiem i bujnością sił żywotnych, bez względu na swe pochodzenie, płeć i zawód. Aczkolwiek odziane w pompatyczne stroje XVII stulecia, zdają się one żyć w epoce rajskiej szczęśliwości życiem pierwotnem, zwierzęcem, nie tkniętem jeszcze bladością myśli. Nawet osobistości, malowane przezeń w r. 1628 na dworze hiszpańskim, zgoła nie noszą piętna rodu, skazanego na wymarcie. Znużony Filip IV, chłodna Izabella Bourbon, blady Ferdynand, tchną na jego wizerunkach świeżością, zdrowiem i wesołością. Nie tylko w swych dziełach mitologicznych, lecz i w portretach głosi także zasadę, iż zdrowie fizyczne i psychiczne jest najcenniejszym skarbem człowieka.

Nasza epoka nie może się pochlubić takiem zdrowiem. Dlatego obrazy Rubensa nie są nam tak bliskie, jak dzieła innych artystów XVII w. Zbyt nawykliśmy do uroków subtelnych i przyciszonych, więc nie możemy znieść tego wiekuistego *fortissimo*. Nazbyt jesteśmy nerwowi, by nas nie odpychało to brutalne rozpasanie chuci zwierzęcych. Atoli pojmujemy, iż po okresie dusznej erotyki mózgowej musiał nastąpić powrót do zdrowej zmysłowości. A że Rubens swą twórczość w ten sposób pojmował, dowodzą słowa, wypisane nad drzwiami jego pracowni: *Mens sana in corpore sano.*

9. Współcześni Rubensowi.

Bujność flamadzka znamionuje także innych artystów, którzy podówczas pracowali

we Flandryi. Wszyscy są krzepcy, rubaszni i zmysłowi, bez względu na to, czy malują nagie kobiety, zwierzęta lub pejzaże; wszyscy rozkoszują się pełnią życia i przepychem materyi.

Zwłaszcza JACOB JORDAENS jest istnym niedźwiedziem flamandzkim i, w porównaniu z wytworniejszym Rubensem, przedstawia się jako ociężały plebejusz. Już jego portret własny uwydatnia tę różnicę. Rubens na wszystkich swych portretach ma na sobie aksamitny kaftan i łańcuch złoty. Jordaens wygląda jak nieokrzesany, niezgrabny prostak. Wyznanie kalwińskie, do którego należał, wycisnęło też na jego twórczości odmienne piętno. Jego dzieła tchną jeno flamandzką ociężałością, nie mają zaś polotu, huczności i okazałości sztuki jezuickiej. Lubi zwaliste barki, tłuste ciała, ogorzałą wilgotną skórę satyrów i wyziewy stajen. Obok figur nagromadza ryby, gęsi, kury, świnie, kiełbasy, jaja, mleko, chleb oraz inne jadło tłuste i pożywne. Na jego Pokłonie Pasterzy, dokoła tęgiej chłopki, tłoczą się ludzie brudni i nieokrzesani. Dziecko w żółtej sukmance, mające wyobrażać Zbawiciela, trzyma gniazdo ptasie. Obok stoi duży pies i kobieta, z ogromnym saganem w ręku. Maluje sceny z życia zwierząt, tryskających nadmiarem sił, a daje im tytuły „Syn Marnotrawny“ lub „Arka Noego“. Opowieść biblijna o dwunastoletnim Zbawicielu, nauczającym w świątyni, przetwarza się pod jego pendzlem w gospodę, zapełnioną grubymi mieszczuchami, podziwiającymi mądre odpowiedzi młodzianka. Jedyny jego obraz

antyczny przedstawia małego Jowisza, karmionego przez kozę Amalteę. Ta tęga, zamaszysta nimfa, ta koza z pełnemi wymiony, ten tłusty, malutki Jowisz, ten śniady Satyr, oraz różne soczyste przedmioty, leżące na ziemi, to cały Jordaens, malarz opilstwa i sprosności.

Gdyż zazwyczaj nie szuka osłonek biblijnych i mitologicznych. Orgie kiermaszowe to jego właściwa dziedzina. Na jednym z obrazów odbywa się obchód uroczystości Trzech Króli. Stary tłuścioch pociąga z kielicha. Jakiś żołnierz ściska tęgą dziewczynę. Wszyscy jedzą, piją, drą się na całe gardło. Nawet kot tacza się pijany po ziemi. Pod innym obrazem widnieje przysłowie: Niedaleko pada jabłko od jabłoni, ale ta zmiana tytułu niezbyt wpływa na zmianę treści. Maluje jeno rozkosze obżarstwa i opilstwa; jego człowiek to istny Gargantua, osiedlony na pępku żywicielki ziemi i wyposażony niezaspokojonym nigdy apetytem.

Więcej do polotu i okazałości Rubensa zbliżają się: ABRAHAM VAN DIEPENBEECK, THEODOR VAN THULDEN, CORNELIS SCHUT i JASPER DE CRAYER. Diepenbeeck maluje Ucieczkę Cloëlii, a Thulden Pochód Tryumfalny Galatei jeno poto, aby ze wszystkich stron pokazać ciało kobiece. Schut i Crayer tworzą obrazy kościelne: z początku naturalistyczne i prostackie, później błyskotliwe i olśniewające.

Jako portrecista, mnogością swych dzieł celuje CORNELIS DE VOS. Jego portrety tchną dworskością etykiety hiszpańskiej, która w owych czasach jęła przenikać do życia

rodzinnego we Flandryi. Rzadko maluje osoby pojedyncze, prawie zawsze monumentalne portrety rodzinne. Zaś wszyscy ci ludzie wyglądają, jak gdyby mieszkali w zamkach. Za nimi dźwigają się okazałe kolumnady i spływają w szerokich, pomiętych fałdach portyery. Albo widzimy ich na werendzie, skąd otwiera się widok na ogród i zamek. Vos jest starszy od Diepenbeeck'a i Jordaens'a. Przejawia się to w jego manierze surowej i niemal sztywnej. Zamiast szerokiego rozmachu młodszego pokolenia, panuje u niego jeszcze ostrość rysunku, styl Antonis'a Mor'a i Frans'a Pourbus'a. Z jego wizerunków pomniejszych, słynie portret piwnicznego cechowego, znajdujący się w muzeum antwerpijskiem, oraz portret jego córeczki, przechowywany w galeryi berlińskiej. Malował także swe dzieci, zajadające brzoskwinie i czereśnie. Zatem i u niego, jak u wszystkich Flamandów, jedzenie odgrywa niepoślednią rolę.

Wizerunki rodzinne GONZALES'A COQUES'A różnią się od portretów Vos'a jeno mniejszymi rozmiarami, gdyż elegancya i dbałość o pozory jest ta sama. Wszyscy poubierani w uroczyste stroje dworskie. Na ścianach wiszą gobeliny i obrazy. Kolumny i powiewne portyery zdają się stanowić nieodzowną część umeblowania każdego mieszkania kupieckiego.

Jakim przemianom uległo malarstwo pejzażowe pod wpływem Rubensa, dowodzi porównanie dzieł, które powstały przed i po jego wystąpieniu. LUCAS VAN VALCKENBORCH, JOOS DE MOMPER, JAN BRUEG-

HEL, HENDRIK VAN BALEN, ROELANT SAVERY, SEBASTIAN VRANCX, DAVID VINCKBOONS i ALEXANDER KEIRINX, aczkolwiek żyją w w. XVII, zbliżają się raczej do Patinir'a niż do Rubensa. Oni także byli nowatorami. Patinir i Bles nie mieli jeszcze poczucia oddali. Tło tylne nie bieży w głąb, lecz spiętrza się na tle przedniem. Nie zważali na to, iż kontury w oddali zatracają się, a barwy się zmieniają. W milowej odległości zachowują listki i gałązki te same wyraziste kształty, te same ostre barwy, co przedmioty, znajdujące się w pobliżu. Dopiero GILLIS VAN CONINXLOO czyni wielki krok naprzód. Z pośród pejzażystów flamandzkich pierwszy odczuwał wpływ światła i powietrza na wygląd przedmiotów i tę rozpłynność konturów, to stopniowe przyciszanie się barw w miarę zwiększania się odległości, pierwszy usiłował wyrazić rysunkiem i plamą barwną. Na tle przedniem wszystko połyska ostrym brunatem, zielenią i błękitem. Na planie drugim nie rysuje zaś każdego listka z osobna, lecz szkicuje ulistnienie ogólnikowo. Ciemna zieloność przechodzi w zieleń jaśniejszą i nieco modrawą, brunat pni drzewnych nabiera tonów zielonawych. W miarę odległości barwy stają się jeszcze jaśniejsze i cichsze. Dumny z tego „odkrycia trzech planów", Coninxloo nie tonował atoli barw stopniowo i zwolna. Uwydatniał plany w ten sposób, jak gdyby przyroda składała się z kulis brunatnych, zielonych i szarych. Temu poglądowi hołdowali też jego następcy. Zamiast dążyć do jednobarwności, popadają w co-

raz jaskrawszą pstrociznę. Szare tło tylne z jasno-błękitną oddalą i ciemno-błękitnemi górami, odrzynające się ostro od świetlistej zieleni na tle przedniem, zaś wśród tej barwistej przyrody małe figurki w mieniących się szatach — oto zwykła treść ich widoczków. Rozkoszują się zestawianiem tęczowych równianek czerwieni, błękitu i zieleni z pstrych roślin, pstrych kostyumów, pstro upierzonego ptactwa, tudzież ruin, skał, wodospadów i bogów olimpijskich. Każdy obraz przypomina paletę, buchającą szalonym najhałaśliwszych barw zgiełkiem.

To zamiłowanie do barw kraśnych, soczystych, bujnych i zmysłowych świadczy, iż są nieodrodnymi artystami flamandzkimi. Jeno bogactwo szczegółów, wymuskanie i lalkowatość ich obrazków nie zgadza się ze smakiem epoki późniejszej. „Wyznaję, iż skutkiem wrodzonych zdolności wolę malować bardzo duże obrazy niż małe drobiazgi". Te słowa Rubensa charakteryzują też dzieła jego następców.

Jedyny JAN SILBERECHTS różni się od reszty Flamandów. Gdyż jego pejzaże są malowane bez rozmachu i nie połyskują soczystą pstrocizną. Na jednym z jego obrazów monachijskich śpi przy drodze dziewka od krów, a obok niej mała dziewczynka. Przed niemi stoją blaszanki. Opodal pasie się kilka owiec. Całość składa się z tonów białych, błękitnych, jasno-zielonych i szarych. Zagroda Chłopska z muzeum brukselskiego i Kanał, przechowywany w Hanowerze, są to również wykrawki z przyrody, ogromnie bez-

pośrednie i prawdziwe, przypominające niemal dzieła pleneryzmu nowoczesnego. Silberechts pierwszy zauważył, iż światło słoneczne nie pozłaca przedmiotów, lecz je posrebrza. Jego chłodne, szarawe obrazy tchną wielką prostotą i iście nowoczesną subtelnością.

Wszyscy inni „chlastają“ z rozmachem, mieszają huczne tony z palety, zamalowują całe metry płótna drzewami i rzekami, górami i dolinami. Swietność, jaskrawość i hałaśliwość staje się także udziałem pejzażu. Dwa wzgórza, między niemi piaszczysty wąwóz, którym nadjeżdżają dwaj jeźdźcy w czerwonych kaftanach, a w dali błękitne góry pod ciemno brunatnem niebem — oto pejzaż LODEWYK'A DE VADDER. JACQUES D'ARTOIS lubował się w okazałych widokach parku pod Brukselą. LUCAS VAN UDEN malował polany leśne, stawy zarośnięte trzciną i bujne łąki, na których wypasa się tłuste bydło. Obaj HUYSMANS'OWIE odtwarzali gorącą barwistość pejzażów włoskich, zaś JAN PEETERS wsławił się swymi widokami wzburzonego morza.

Zwierzęta i martwą przyrodę malowali: FRANS SNYDERS, JAN FYT, PAUL DE VOS, PIETER BOEL i ADRIAEN VAN UTRECHT. Za przykładem Rubensa roztaczali obrazy zaciekłych walk lwów i tygrysów, gromadzili stosy homarów, ostryg, ryb i bażantów. O ile w scenach zwierzęcych przejawia się flamandzkie zamiłowanie do ruchu i patosu, o tyle z malowideł, przedstawiających przysmaki tego rodzaju, odzywa się rodzima skłonność do dogadzania swemu podniebieniu. Z lubością

smakoszów wyczuwają tęczowanie barw wszelkiego jadła. Nawet kwiaty, oplatające barokowe wazy DANIELA SEGHERS'A dyszą nadmierną pełnią żywotności.

Cała sztuka flamandzka sprawia wrażenie krwistego, obficie odżywianego ciała ludzkiego. Wszyscy artyści malują twory, tryskające zdrowiem, pogodą i sytością. Bujne girlandy kwiecia i połyskliwe tkaniny, nagie ciała ludzkie i dzikie zwierzęta, świętych, geniusze i bachatki splatają zuchwale w godowe barw równianki. Dopiero van Dyck, benjaminek szkoły rubensowskiej, inną podążył drogą.

10. Van Dyck.

Po burzliwej, płomiennej namiętności Rubensa przychodzi kolej na elegijne znużenie Van Dyck'a.

Księżyc i słońce — oto ich wzajemny stosunek w sztuce flamandzkiej. Rubens jest gwiazdą dzienną, jasną, ognistą, wszystko zapładniającą; van Dyck to planeta, siejąca światło łagodne, ale jałowe. Dziki patos Rubensa przetwarza się u niego w cichy smutek. Nie mając krzepkości i rozmachu swego mistrza, chełpi się swem przewytwornieniem i znużeniem. Subtelne tchnienie miękkiej, omdlałej zmysłowości przenika całą jego twórczość.

Pochodził z rodziny, która nie zaliczała się ani do arystokracyi ani do ludu. Jego ojciec, szczupły, drobny, wymuskany jegomość, był właścicielem sklepu z towarami jedwabnymi. Jego matka, blada i wątła, słynęła ze swych misternych haftów i właśnie, kiedy Antonis miał przyjść na świat,

była pono zajęta haftowaniem historyi Czystej Zuzanny. Szczegóły te, dotyczące otoczenia, śród którego spędził lata młodzieńcze, tłómaczą poniekąd jego twórczość. Przed jego obrazami przychodzi bowiem na myśl matowy połysk jedwabiu. Zaś oczom wyobraźni ukazuje się wnętrze sklepu, a w niem pacholę, witające rozjaśnionem spojrzeniem każdą piękną, uperfumowaną damę i rumieniące lekko, gdy jej usta uprzejmy rozchylał uśmieszek. A wszystkie witały go uśmiechem. Jego bladość i dziewczęca wiotkość, jego jasne włosy i duże, ciemne oczy, spozierające na poły marzycielsko na poły melancholijnie, niewątpliwie podobały się kobietom. Wszystkie go znały, niejedne słodkie oczy muskały jego twarz, gdy w książęcym stroju, z białemi piórami na kapeluszu, przechadzał się po ulicach Antwerpii. Miał prawo przedstawić siebie na obrazie jako Rinalda, zwyciężającego swą pięknością czarodziejkę Armidę; mógł malować siebie jako Parysa, niepewnego, której z trzech bogiń wręczyć jabłko. Miał bowiem wszystkie u swych stóp, więc wybór był niełatwy.

W pracowni Rubensa gra on rolę nie „Achillesa śród cór Lykomeda“ (taki był temat jednego z pierwszych jego obrazów), lecz dziewczyny, która znalazła się przypadkiem w gronie dzikich hulaków. Rozkoszne marzenia o boskiej Helenie więcej mu przypadały do smaku niż obcowanie z nieokrzesanymi towarzyszami. Na bankietach, wydawanych przez Rubensa, podziwiano go jak cudowne dziecko, gdy pięknym głosem śpie-

wał przy wtórze wiolonczeli włoskie piosenki. Później, we Włoszech, rozdział między nim a jego ziomkami flamandzkimi jeszcze się zwiększył. Oni upijali się w gospodzie przy Piazza di Spagna. On bywał jeno w wytwornych towarzystwach, brał udział w arystokratycznych bankietach i umizgał się na balach maskowych do pięknych dam. Nigdy nie wychodził bez służby. Nigdy nie zapomniał włożyć złotego łańcucha i świeżych rękawiczek. *Il pittore cavalleresco,* zwali go niedźwiedzie flamandzcy.

Malarze, unikający towarzystwa swych kolegów, wolą miasta, w których niema artystów. Van Dyck opuścił przeto Rzym i udał się do Genui. Tu nie było Flamandów, którzy go wyszydzali, ani malarzy włoskich, dla których stał się przedmiotem pośmiewiska. Były za to piękne kobiety i młodzi, dobrze wychowani markizowie. Tchnienie zagłady owiewało to miasto, niegdyś tak możne, a podówczas chylące się już do upadku. Przeczuwając koniec, z gorączkowym pośpiechem dopijano puharu rozkoszy; van Dyck uczuł się w swym żywiole.

Drugie podobne środowisko znalazł pod koniec życia w Anglii. I tutaj panowała także miękka, zmysłowa, duszna atmosfera, poprzedzająca burzę. *Old merry England* dogorywała. Na tronie zasiadł młody król, lubiący sztukę i kobiety. W sferach dworskich wodzi rej piękna królowa. Pracownia Van Dyck'a stanowi punkt zborny wytwornego towarzystwa. Zaś w głębi majaczy czarny szafot i ponura postać plebejusza Cromwell'a. Van

Dyck, aczkolwiek przekroczył zaledwie 30 rok życia, nie jest już dziarskim młodzianem i wybrednym Parysem. Gdyż „bóg czasu podcina Amorowi skrzydła“. Świadczy o tem obraz z kolekcyi Marlborough, owiany czarem tęsknej elegii, opłakujący doczesną znikomość oraz smętną dolę twórcy. Atoli utratę młodości wynagradzają mu w części splendory arystokratyczne. Jego żona, Mary Ruthven, pochodzi z rodziny hrabiowskiej, on sam, syn kramarza antwerpijskiego, zostaje pasowany na rycerza i należy odtąd do grona dworzan królewskich. Mimo to życie, nie rozwidnione słonecznymi blaskami miłości, rychło traci dlań swe powaby. Umiera w 42 roku życia.

Jego portrety własne stanowią dopełnienie tego życiorysu. Spotykamy je we wszystkich niemal galeryach. Porównywając je z dziełami innych Flamandów, ulega się wrażeniu, iż ich twórca to człowiek innej rasy, zabłąkany wśród tego czerstwego, prostaczego ludu. Cerę twarzy ma bladą, delikatną i jak gdyby zmęczoną nieco. Usta składają się jak do pocałunku. Ręka jest biała, szczupła, o różowych, starannie utrzymanych paznokciach. Włosy rozwichrzone, jak gdyby nurzały się w nich ręce kobiece. Van Dyck wie, że jest piękny, wie, że ze smutkiem i znużeniem jest mu do twarzy. Kokietuje nawet swą słabowitością.

Taką też jest cała jego twórczość.

Wprawdzie niektóre z jego dzieł, jak Wieńczenie Cierniami, lub dwaj śś. Janowie z galeryi berlińskiej wyglądają pozornie na dzieła Rubensa. Atoli ta herkulesowa krzep-

kość i ogromny rozmach jest nad jego siły. Skoro tylko nauczył się tyle, iż mógł się obyć bez barw i form Rubensa, jął szukać dróg własnych. Krzepkość ustępuje miejsca miękkości i delikatności. U Rubensa grają dziarskie fanfary lśnistej godowej czerwieni. U niego dźwięczą miękkie tony wiolonczeli, wszystko jest matowe i przyciszone, czerwień nigdy nie przejaśnia się w purpurę, lecz nabiera odcieni ciemnego karmazynu, przytłumionego jeszcze nalotem żałobnej czerni. U Rubensa górują dwa motywy: ciało i walka. U niego: delikatne ciała i uległa rezygnacya. Nikt nie skarży się głośno, gdyż hałaśliwość trąci gminnością. Nikt nie porusza się zamaszyście, gdyż w salonie dozwolone są jeno eleganckie pozy. Nigdy nie maluje chłopów, rozpasanych kiermaszów, hucznych pokrzykiwań i śmiechów, gdyż wszelka rubaszność i prostactwo jest dlań wstrętne. Przez całe życie hołdował jeno kobietom, a jego obrazy tchną mdłą wonią liścików miłosnych i czułych wspomnień.

Antyczność mu obmierzła, odkąd Rubens uczynił z niej dziedzinę prostackiego, bachicznego pląsu zmysłów. Malował jeno Danae— zatem miłość, unikającą brutalnego dotknięcia — oraz Dyanę, podchwyconą przez Endymiona na gorącym uczynku.

Ze Starego Testamentu wybrał, podobnie jak Rubens, historyę Czystej Zuzanny. Atoli u Rubensa widnieje tłusta, biała Flamandka, o błękitnych oczach i płowych włosach. Pałająca czerwień i skrawa biel stanowią tony zasadnicze. Van Dyck maluje gibką, kruczo-

włosą Włoszkę, której śniade ciało wybłyska złotawo z ciemno-brunatnego pejzażu. U Rubensa przeskakuje przez mur olbrzymi atleta, by ująć kobietę w swe uściski. U Van Dyck'a obaj starcy zachowują się nader przyzwoicie. Jeden głaska ją pieszczotliwie po ramieniu. Drugi patrzy jej namiętnie w oczy i poprzysięga na Amora miłość.

Z Nowego Testamentu tudzież legend o świętych wybierał Rubens sceny, nastręczające sposobność do ukazania ciał, do roztoczenia przepychu, do przedstawienia namiętności. Van Dyck maluje przedewszystkiem zaślubiny mistyczne. Bez względu na bohaterów, tematem jest zawsze miłość platoniczna, która, unikając wszystkiego, co pospolite, tem niechybniej podbija serca kobiece. Albo przedstawia na obrazie siebie, jako swego patrona, św. Antoniego, któremu ukazuje się Madonna. Jeszcze chętniej maluje się w roli św. Sebastyana, gdyż kostyum tego męczennika pozwala mu ukazać swe blade, codziennie w wonnych esencyach kąpane ciało. Piękne kobiety, patrząc na rzekomego św. Sebastyana, spotykają się z czułem spojrzeniem wdzięczącego się Van Dyck'a.

Wprawdzie, po dniach umizgów następują dni znużenia. Van Dyck w takich chwilach bywa boleściwy i śmiertelnie smutny. Maluje Zbawiciela, konającego samotnie na tle ciemnego, spowitego nocą nieba. Nie dręczą Go, jak u Rubensa, okrutni kaci. Umiera, pełen rezygnacyi i uległości, a jego zabójcy opłakują go rzewnie. Kilkakrotnie powtarzał Opłakiwanie Zwłok Chrystusowych—

gdyż mógł przedstawić piękne kobiety, bolejące nad trupem pięknego mężczyzny. Raz bywa słodki, to znów roztęskniony, lecz zawsze najświętsze nawet tematy religijne stają się pod jego pendzlem jeno igraszką sentymentalną lub erotyczną.

Niepoślednią część jego spuścizny artystycznej stanowią portrety. Człowiek, który sam nosił przezwisko barona, był urodzonym malarzem wielkiego świata. Wprawdzie, jako portrecista, ma także dość ciasne granice. Charaktery szorstkie i samodzielne są dlań niedostępne. Aczkolwiek żyje w epoce wojny trzydziestoletniej, mężczyzn jego nie ożywia duch rycerski. Nie noszą wysokich butów i skórzanych koletów, lecz czarne atłasowe stroje i jedwabne pończochy. Nie nawykli do pobojowisk, lecz do gładkich posadzek sal balowych. Van Dyck był stworzony raczej na malarza pięknych kobiet niż na portrecistę zamaszystych rębajłów. Portrety niewieście stanowiły pole popisu dla jego słodyczy i pieszczotliwości. O wykwintnym jego smaku świadczy wybredny dobór tualet czarnych, matowo-białych lub bladawo-niebieskich. Ruchy są wytwornie niedbałe. Wszystkie głowy czarują tajemniczą wymową spojrzenia, dyskretnym uśmiechem tudzież wyrazem marzycielskiej melancholii. Obdarzony subtelnem poczuciem kobiecości, umiał czytać w sercach niewieścich, odgadywał ich pragnienia i tajemnice. Jedna twarz mówi o gorzkim zawodzie i niezziszczonych marzeniach, druga dyszy miękką zmysłowością, na innej igra pożądliwe znużenie. Z niemniej-

szem powodzeniem maluje pierzchliwy wdzięk dziecięcy oraz arystokratyczny przesyt szlacheckiej młodzieży.

Niejednokrotnie zda się nawet, jak gdyby w pościgu za pozorami wytworności czynił świat arystokratyczny nazbyt wymuszonym i mydłkowatym. W epoce Odrodzenia, gdy powstawały nowe państwa, nie było różnic towarzyskich. Ci, którzy własną mocą wywyższyli się nad tłum, byli sobie równi, bez względu na to, czy byli książętami, poetami, malarzami lub uczonymi. Teraz dokonał się rozdział stanów. Arystokracya duchowa nie stała już na tym poziomie, co arystokracya rodowa. Na dworach uważano to za niewłaściwość, gdy regentka Izabella powierzała „malarzowi“ Rubensowi misye dyplomatyczne. Van Dyck jest dumny z tego, iż wszedł w te sfery arystokratyczne. Uważa to za szczególniejszy zaszczyt, że Karol I raczy zasiadać u jego stołu, zaś Tycyanowi nie drgnęła nawet powieka, gdy Karol V schylał się po jego pendzel. Tą samą próżnością, która nim powoduje, wyposaża też innych. Kokietuje swym aksamitnym płaszczem, złotym łańcuchem oraz wypieszczoną, suchotniczą ręką, więc wszyscy jego hrabiowie muszą czynić to samo. Zamiast dawniejszej wytworności naturalnej, pojawia się wytworność wymuszona.

A może to silne uwydatnianie cech arystokratycznych pochodzi stąd, iż Van Dyck malował w Genui i Anglii? Nasuwa się porównanie z Velasquez'em, tym czarnym rycerzem Hiszpanii średniowiecznej. Książęta,

malowani przez Velasquez'a, nie czują jeszcze potrzeby imponowania innym pięknymi pozami i wyszukanym strojem. Wcale nie wiedzą lub nie chcą wiedzieć, iż istnieją ubrania nie z jedwabiu, że bywają chustki bez koronek brukselskich. Nie popisują się swą krwią błękitną, gdyż świata niearystokratycznego wogóle nie znają. Ludzie Van Dyck'a już postradali ten arystokratyczny spokój. Genua chyli się do upadku. Nad Anglią zbierają się chmury, brzemienne zagładą. Gdy Holbein tam przebywał, król kazał urządzać taniec śmierci. Teraz lud z kolei każe swemu królowi tańczyć. A Karol I czuje to. Aczkolwiek na portrecie Van Dyck'a wydaje się pewnym siebie, aczkolwiek z obojętną miną włożył kapelusz na ukos, podkręcił wąsiki, jedną rękę wsparł zalotnie na biodrze, a w drugiej dzierży laseczkę — to jednak wzrok jego błądzi niepewnie w oddali, niby w cichem przeczuciu zbliżającego się nieszczęścia. Wszyscy przeczuwają, że piękny, długi dzień chyli się ku końcowi, że gmin poczyna wdzierać się w ich sfery. Dlatego są też tacy chłodni i wyniośli. Dlatego na ich ustach jawi się pogardliwe *odi profanum vulgus et arceo.* Dlatego popisują się swym wykwintem, uważają swą błękitną krew za święty symbol. Wtargnięciu dzikiej czerni przeciwstawiają swe mdłe wydelikacenie. Łapy, sięgające po koronę królewską, odpierają swemi białemi, słabemi rękoma. Skazani na śmierć, chcą przynajmniej umrzeć pięknie. Nad wszystkiem zalega nastrój *bleu-mourant.*

Piękny, długi dzień prastarego ustroju arystokratycznego zbliża się ku końcowi. Van Dyck był gwiazdą nocną. Blade są barwy na jego obrazach ostatnich, jak gdyby je zażegła mdła poświata miesięczna. W Holandyi wzeszło nowe słońce, które dziś jeszcze jaśnieje nad światem.

IV. Holandya.

---

11. Pierwsi portreciści.

Pośród arystokratycznego świata XVII stulecia tworzy Holandya oazę mieszczańską. To, co w Anglii podczas pobytu Van Dyck'a dopiero się zapowiadało, było już w Holandyi faktem dokonanym. Po długich walkach staje się ta kraina rzeczpospolitą. W epoce, kiedy gdzieindziej mieszczaństwo było jeszcze biedne, słabe i uciśnione, kultura mieszczańska wypiera w Holandyi niemal przedwcześnie kulturę szlachecką. Uzdolnieni kupcy przesiedlają się do Amsterdamu i handlowi wszechświatowemu wytyczają nowe tory. Nadmiar sił narodowych zwraca się ku ziemiom odległym. Jeszcze w r. 1572 nikomu się nie marzyło, że hiszpańskie Niderlandy staną się właścicielami takiego kraju jak Jawa, że posiądą Przylądek Dobrej Nadziei i zawładną handlem azyatyckim. Naraz staje się Holandya pierwszą na całym świecie potęgą morską i handlową.

Sztuka kwitnęła dotychczas jeno pod opieką monarszych dworów, rozmiłowanego w przepychu kościoła, lub możnej arystokracyi. W bogatej, republikańskiej Holandyi po raz pierwszy poczyna wpływać na jej losy mieszczaństwo, burżuazya w dodatniem i ujemnem tego słowa znaczeniu. Podobna zmiana dokonała się w literaturze niemieckiej późniejszego średniowiecza, gdy po *minnesaenger*'ach nastąpili *meistersaenger*'zy. Niema sztuki dekoratywnej, bo niema pałaców. Niema malarstwa kościelnego, gdyż kalwinizm pozbawił je racyi bytu. Ale natomiast budzi się potrzeba przystrajania mieszkań. Każda rodzina mieszka we własnym domu, a ponieważ na środkach jej nie zbywa, więc przyozdabia go dziełami sztuki. Malarstwo ze świątyń, dworów królewskich i gniazd szlacheckich zstępuje do siedzib mieszczańskich.

Z tego wyniknęły dalsze konsekwencye zarówno w doborze barw jak i tematów. Dzieła flandryjskie, przeznaczone do przestronnych, jasnych kościołów i okazałych pałaców, są wspaniałe i barwiste. Obrazy holenderskie dostawały się do komnat ciasnych i mrocznych, dokąd światło dzienne napływało przez kolorowe szyby. Tym pokojom, wykładanym brunatnem drzewem, tym małym szybkom, w ołów oprawnym, odpowiada spokojny, przyciszony światłocień obrazów. Tam monumentalność, dekoratywny polot i szumny przepych barw; tu, nawet pod względem kolorystycznym, jakowaś zaciszność i nastrojowość. Zaś co do treści, najwięcej powodzenia miały sceny z życia codziennego

i pejzaże, ile że ówcześni Holendrzy patrzyli jeszcze na rzeczywistość przez pryzmat poetyczności. Przez wiele lat musieli walczyć o swobodę. Teraz z wdzięcznością rozkoszują się darami żywota. Własne pielesze stają się dla nich całym światem. Co więcej, nawet ziemia ojczysta zawdzięczała im swe istnienie, gdyż wydarli ją nie tylko z rąk wrogów, lecz i z odmętów oceanowych. Te zdobycze sławi sztuka. Myśl artystów nie błąka się po odległych krainach piękna, gdyż to, co mają przed oczyma, jest dla nich dostatecznie piękne. Nie szukają baśni i legend, któremi gdzieindziej rozkoszują się umysły twórcze. Holender ówczesny chce widzieć na obrazach wątek własnego żywota oraz zbytek, jakim dzięki swej zamożności się otacza, chce, ażeby sztuka sławiła jego ciche szczęście. Jeden zajmuje się chowem bydła, drugi drobiem i tulipanami, inny okrętami, rozwożącymi jego towary. Ten lubi ucieszne furfanterye, ów upodobał sobie widok, jaki się przed jego oknem roztacza. Wszystkie tematy, ulubione przez burżuazyjną sztukę teraźniejszości, wyłoniły się po raz pierwszy w mieszczańskiej Holandyi XVII stulecia.

Rozwój poczyna się od portretów. Gdyż bogaty mieszczuch swe mecenasostwo rozpoczyna oczywiście od tego, iż przedewszystkiem pragnie uwiecznić siebie samego. Portret jest dla niego najpierwszem objawieniem sztuki. Chciałby mieć swój wizerunek, a ponieważ fotografii jeszcze nie wynaleziono, więc zamawia sobie portret. Między rokiem

1600 — 1630 powstaje niesłychane mnóstwo portretów. Na malowidłach, przechowywanych w Muzeum amsterdamskiem, widnieją przedstawiciele wszystkich zawodów: admirałowie i kupcy, pastorzy i profesorzy, ławnicy i sternicy. Portrety kobiece stanowią dopełnienie wizerunków męskich. Niekiedy pojawiają się całe rodziny wraz ze służbą, starsze córki w towarzystwie swych mężów, oraz drobiazg dziecięcy, zajęty zabawkami. Już z tych dzieł widać, iż nowy typ ludzki jawi się na widowni. Rubens i van Dyck rzadko zstępowali niżej hrabiego. A jeżeli malują niekiedy człowieka pochodzenia mieszczańskiego, to urabiają go na modłę szlachecką, przeistaczają go w dworaka, gdyż w monarchicznej Flandryi nurtują skłonności arystokratyczne. Góruje upodobanie do wytwornej elegancyi strojów, do gestów pięknych i okrągłych. Ręce są białe i wypieszczone. Mężczyzna nawykł do salonów, kobieta nie jest matką i gospodynią lecz wykwintną damą. Jeno psy, nie służba, bywają zaliczane do rodziny. Kolumnady i portyery dopełniają wrażenia godowego przepychu. W Holandyi panuje ustrój demokratyczny. Wyłania się „stan trzeci“—ludzie o wejrzeniu nieokrzesanem i prostackiem — dumny o tyle, iż nie chce uchodzić za coś wyższego. Wszystko jest proste, skromne, po mieszczańsku obyczajne. Mężczyźni niezgrabni i rubaszni, ale pełni poczucia godności własnej. Niewiasty zacne i czcigodne. Zbywa im na światowym polorze, towarzyskiem obyciu szlachcianek flamadzkich, nie promienieją blaskiem wiel-

kiego wykwintu. Pozują do portretów w niepowabnych kostyumach, włosy mają zakryte grubym czepcem, szyje sztywną krezą. Snadź przywykły same wychodzić z koszykiem na miasto i prać własnoręcznie swe niebieskie fartuchy tudzież sztywne krezy. Ręce, u Flamandek długie, smukłe, arystokratyczne, są u nich grube i spracowane. Kiedy chcą błyszczeć elegancyą, bywają naiwnie niesmaczne. Tu i owdzie jawi się wstęga lub szarfa, ale upięta jak u kucharki, wystrojonej odświetnie. Wachlarze trzymają tak, jakby to były narzędzia kuchenne. Dzieci—u van Dyck'a istne książątka — są takie nieznośne, iż tylko wtedy zdołają pozować do portretu, gdy malarz wetknie im w rączki jabłko lub grono winne.

Obok portretów rodzinnych zajmują niepoślednie miejsce wizerunki korporacyjne. Czem gdzieindziej był pałac, tem w Holandyi jest dom cechowy i ratusz. Pojawiają się stowarzyszenia, nader charakterystyczne znamię ustroju mieszczańskiego rzeczypospolitej. Człowieka uprzywiliowanego wypiera człowiek gminu, po oligarchii następuje panowanie tłumu. Z początku cechy strzeleckie grają rolę mniej więcej taką, jak dziś korporacye wojskowe. Wystawiwszy podczas wojny zastępy dzielnych obrońców kraju, zabawiają się po jej ukończeniu popisami i uroczystościami wojskowemi. Każde stowarzyszenie ma swoje kasyno i plac ćwiczeń, na którym rokrocznie odbywają się popisy strzeleckie. Imiona zwycięzców bywają wywoływane śród huku dział. Potem następowała uczta, przy której

królowi kurkowemu wręczano nagrodę, ofiarowaną przez miasto, mianowicie złoty puhar. Stopnie kapitana, oficerów i chorążego piastowali zamożni młodzieńcy, którzy mieli ochotę pochlubić się swym uniformem. A ponieważ lubili widzieć siebie w tych mundurach także na portretach, przeto sceny strzeleckie stanowią ważną cząstkę malarstwa holenderskiego. Każdy strzelec płacił swą wkładkę, i bywał wzamian uwieczniany ręką artysty.

Atoli istniały także cechy o poważniejszych celach. W czasach wojennych obudziły się popędy miłosierne, ocknęła się troska o chorych i ubogich i trwała nadal po ich ukończeniu. We wszystkich miastach powstają szpitale, przytułki dla starców i staruszek oraz domy dla sierot. Dla obywatela było zaszczytem brać udział w zarządzie tych zakładów dobroczynnych i w tym charakterze przejść do potomności.

Cechy zawodowe święcą także okres nowego rozkwitu. Zwłaszcza sukiennictwo było ważną gałęzią przemysłu i przyczyniało się wielce do rozwoju handlu. Te izby handlowe, idąc za przykładem korporacyj wojskowych, również zamawiały portrety zbiorowe swych majstrów cechowych. Niemal zawsze wybierano chwilę składania rachunków. Za stołem siedzą uczestnicy, przeglądają rachunki, kontrolują kasę i stwierdzają, że w ich przedsiębiorstwie odbywało się wszystko prawidłowo.

Nawet korporacye uczone, zwłaszcza lekarze, dają zatrudnienie malarzom. Właś-

nie w tej epoce wielkich wojen chirurgia ważną stała się umiejętnością. W Leyden, Delft, Amsterdamie sekcye odbywały się publicznie w wielkiej sali, zwanej *Theatrum anatomicum*. Pierwsze ławy zajmowali koledzy profesora oraz zaproszeni goście, w środkowych siedzieli studenci, za nimi publiczność. Na środku amfiteatru stał stół ze zwłokami, na których profesor przy pomocy swych asystentów odbywał sekcyę. A ponieważ w Holandyi portretowali się wszyscy, przeto i do tych sal anatomicznych fundowano także wizerunki zbiorowe, przedstawiające kościec lub zwłoki, zaś nad niemi profesora w otoczeniu asystentów.

Najdawniejsze sceny strzeleckie sięgają aż po rok 1530. Nie chodzi w nich o zalety artystyczne, lecz o podobieństwo. Każdy, kto zapłacił wkładkę, domaga się równouprawnienia, chce, aby był widziany w całości *en face*, aby obie jego ręce znajdowały się na obrazie. Dzieła te nie są zatem wizerunkami zbiorowymi, lecz zestawieniem portretów pojedynczych. Jeżeli ilość portretowanych jest na *jeden* rząd za wielka, to figurują oni w kilku rzędach, tak iż twarze rzędu następnego, wyzierają z pomiędzy ramion szeregu poprzedniego. Ten styl reprezentują w Muzeum amsterdamskiem dzieła DIRK'A JACOBS'A, CORNELIS'A TEUNISSEN'A i DIRK'A BARENTS'A. Pokolenie następne, którego kasy związkowe mogły pozwolić sobie na wyższe ceny, nie zadowalniało się już takiemi niewyszukanemi malowidłami. Zamiast popiersi, domagano się figur po kolana lub w całości.

W następstwie okazała się potrzeba zespolenia postaci węzłem akcyi, nadania obrazom, które przedtem były prostem zestawieniem głów, jednolitego motywu. Malarze poradzili sobie najpierw w ten sposób, iż malowali strzelców w marszu, zaś później, że przedstawiali ich siedzących przy wspólnej uczcie. Scena strzelecka CORNELIS'A KETEL'A z r. 1588 stoi na pograniczu tej nowej fazy rozwojowej, poczem wiek XVII dokończył tego, co XVI zaczął.

CORNELIS VAN DER VOORT namalował w r. 1618 wizerunek *regentów* (przełożonych) amsterdamskiego przytułku dla starców, zaś poprzednio wielką scenę strzelecką, wyobrażającą owych żelaznych, nieugiętych mężów, którzy, z lancą w ręku, mierzyli się z zastępami hiszpańskimi pod Bredą. WERNER VAN VALCKERT stwarza w r. 1624 oba swe dzieła główne, przedstawiające czterech regentów i regentki szpitala amsterdamskiego. NICOLAS ELIAS PICKENOY, artysta miękki i słodkawy, malował bardzo poprawnie barwiste kostyumy i dlatego był ceniony, zwłaszcza jako portrecista dam. AERT PIETERSEN, syn malarza martwej przyrody, Pietra Aertsen'a, maluje w r. 1603 pierwszą scenę chirurgiczną: Wykład anatomii d-ra Sebastyana Egberts'a. Temuż drowi Egberts'owi poświęcił swe pierwsze dzieło THOMAS DE KEYSER, który następnie przez 45 lat pracował w Amsterdamie.

Atoli nie tylko w stolicy, lecz także we wszystkich miastach pomniejszych mieli portreciści roboty podostatkiem. Krzepki, rubaszny JAN

VAN RAVESTYN malował w Hadze starych zabijaków w pancerzach i szarfach, które ongi powiewały na pobojowiskach. W Delft zasłynął ze swej rozległej działalności malarz dynastyi orańskiej, MICHEL MIEREVELT, który nieco oschle i rzemieślniczo produkował portrety wszystkich ówczesnych namiestników rzeczypospolitej, Wilhelma I, Maurycego i Fryderyka Henryka, tudzież różnych uczonych holenderskich. W Dordrechcie pracował patryarcha rodziny Cuyp'ów, JACOB GERRITS CUYP, w Utrechcie wywiązywali się z licznych zamówień PAULUS MOREELSE i WILLEM VAN HONTHORST. Jeszcze więcej niż te dwa miasta ucierpiał w wojnie z Hiszpanami Harlem. W r. 1573 wpadł, zupełnie spustoszony, w ręce nieprzyjaciela, później pożar obrócił go w zgliszcza, a jednak był on najweselszem i najżywotniejszem miastem w całej Holandyi. Imię Frans'a Hals'a wywołuje wspomnienia nie tylko rubasznego mieszczaństwa i demokratycznej buty, lecz także wyzywającej odwagi i zuchowatej dziarskości.

12. Frans Hals.

Wyobraźmy sobie naród, który przez całe dziesiątki lat był uciskany i ciemiężony, który musiał patrzeć, jak na jego ziemi dźwigały się znów klasztory katolickie i rósł w potęgę nieubłagany nieprzyjaciel. Lud ten w krwawych zapasach wyłamał się z jarzma, zdobył sobie niepodległość polityczną i religijną. Wyrasta dzielna, ognista młodzież,

poczęta wśród huku dział, ryczących na pobojowiskach, wykołysana w epoce zwycięstw i chwały. Takie pokolenie upoi się burzliwem tchnieniem wojny. Nie zlęknie się piekła ni dyabła. Pójdzie naprzód, brzecząc szablą i wyzywając spojrzeniem. Życie upływa mu na zabawach i hulankach, na igrzyskach rycerskich, śród grania surm i szczęku bagnetów. Niechby Hiszpan powrócił, a pójdą ławą jak niegdyś ich ojcowie!

Frans Hals był nieodrodnym synem tej wojowniczej, szalonej, rozpasanej Holandyi. Nawet w podeszlejszym wieku zachował wesołość i lekkomyślność junaczą, nienawidział filistrów, a słowo *bourgeois* poczytywał za obrazę. Nocami pije, wałęsa się po ulicach, wybija szyby i wszczyna bójki ze stróżami nocnymi. W braku stróżów nocnych bije własną żonę. Po śmierci tej biednej istoty, żeni się, nie czekając nawet końca żałoby, z Lisbethą Reyniers i w dziewięć dni po ślubie zostaje ojcem. W towarzystwie Lisbethy siedzi na słynnym obrazie, przechowywanym w Luwrze. Oboje już niemłodzi, przebyli niejedną burzę. Przy pracy nad tem dziełem pozwolił sobie snadź na niejeden koncept, nieraz nazwał swą połowicę starem pudłem. Spogląda jowialnie i drwiąco, jak gdyby pokpiwał sobie z własnego pożycia małżeńskiego. Ale z poczciwą Lisbethą rozstać się nie może. Gdyż ona nie psowa mu humoru, nie wywołuje niesnasek małżeńskich, a przytem sama nie gardzi szklenicą. Zda się, jak gdyby pod obrazem widniał napoły

ironiczny *refrain* dawnej piosenki pijackiej: „Stare serce, skąd w tobie ten żar“.

Kto zna ten portret własny, zna też inne dzieła Frans'a Hals'a. Sam był przez całe życie dziarskim chwatem, więc ze swych harlemczyków czyni również dziarskich chwatów, spozierających tak zadzierzysto, rozpierających się tak butnie, jak gdyby chcieli wyzwać na rękę jakiego filistra. Żywot ich upływa między kordem a hulanką.

Bankiety strzeleckie stanowią treść trzech jego dzieł najwcześniejszych, zawieszonych w Muzeum harlemskiem. I nie dziw, że właśnie taki wesoły hulaka, jak Hals, wynalazł nowy typ tych biesiad. Ze wszystkich twarzy tryska czerstwe zdrowie i radosne zadowolenie. To ludzie, którzy pamiętali jeszcze obronę Harlemu, którzy oddechali wyziewami prochu, broczyli się krwią, spędzali noce pod gołem niebem. Na jednem z dzieł późniejszych stoją w swym ogrodzie strzelcy z Adriaensdoele*), w pełnym rynsztunku, gotowi do pochodu. Na obrazie z r. 1639, przedstawiającym wymarsz strzelców z Georgsdoele, zastosowywa schody, by urozmaicić dawniejszy sposób szeregowania portretowanych rzędami. Barwy są krzepkie świeże i szumne. Wieją czerwone szarfy i jasnobłękitne chorągwie, na stołach piętrzą się okazale stosy homarów i soczystych owoców, tęczują kraśne uniformy, skrzy się srebrzyście światło, napływające poprzez listowie drzew.

---

*) *doel*—dom cechowy. (*Przyp. tłóm.*)

Z oczu osób, widniejących na jego obrazach pomniejszych, promienieje także dziarskość, bujność tudzież zuchowata pewność siebie. Dzieci, przez niego malowane, nie płaczą, nie stroją minek poważnych, nie wiedzą, co to bojaźń lub nieśmiałość. Lubo takie małe, nie lękają się dorosłych, patrzą na nich śmiało i śmieją się im swawolnie w żywe oczy. Nawet mamka zda się mieć pełną świadomość, iż piastuje przyszłego marszałka polnego lub Dziewicę Orleańską. A cóż dopiero typy męskie! Jakiś mały garbusek stąpa tak dziarsko, jak gdyby zabił olbrzymiego Goliata. Na innym obrazie pastor wymachuje tak wojowniczo swym psałterzem, jak gdyby chciał nim trzasnąć po łbie jakiego innowiercę. To znów inny mężczyzna zarzucił nogę na nogę i śmiga wyzywająco szpicrutą. Wizerunek niejakiego van Huythuysen'a przedstawia młodego człowieka, który włożył kapelusz na bakier, jedną rękę wsparł na biodrze, drugą na rękojeści szabli i patrzy z takim bajecznym animuszem, jak gdyby miał zamiar wypowiedzieć wojnę zjednoczonym mocarstwom całej Europy. Jest to jeden z tych portretów, w których odźwierciedla się duch epoki. Dziejopisarzem niderlandzkiej swobody jest malarz, Frans Hals, nie zaś żaden uczony. Porównywając go z Velasquez'em, mamy obraz zderzenia się dwóch światów. U granda hiszpańskiego sztywne dostojeństwo prastarej arystokracyi, ludzie ogromnie znużeni i apatyczni, dla których świat po za ich sferą zgoła nie istnieje. Tu butna wielmożność plebejusza, do śmiesznoś-

ci niemal posunięta próżność wolnego obywatela holenderskiego, który, wysunąwszy się na czoło cywilizowanego świata, patrzy spokojnie w przyszłość, chełpi się samym sobą, swą inteligencyą, sprężystością, sztuką szermierską tudzież mundurem strzeleckim. Ludzie Velasquez'a to wytworni panowie, którzy umieją władać szpadą, ale jej nie dobywają z pochwy, gdyż zwykli się mierzyć tylko z sobie równymi. Ludzie Frans'a Hals'a, skorzy do bójek, wszędzie szukają i rozdają guzy. W portrecie pana van Huythuysen zaklął duszę epoki i swoją własną hulaszczy ten piewca wyzwolonej rzeczypospolitej.

A czego nie mówią portrety, o tem opowiadają sceny z życia ludu. Zespala na nich wszystko, co mu było miłe: śpiewy, śmiechy, muzykę, zabawy, prostaczą krzepkość i zuchowatą butę. Młoda Holandya święci swe miodowe miesiące bankietami i orgią rozwiozłości. Oto jakiś nieokrzesany brodacz, z przekrzywionym beretem na łysej czaszce, umizga się do dziewczyny, siedzącej na jego kolanach. Tam znów junkier Ramp z uśmiechem wznosi swój kielich w górę. Z kolei następują przedziwnie improwizowane portrety: młodego muzyka z Muzeum amsterdamskiego, grających chłopców ze zbiorów w Kassel, oraz grającego na flecie pacholęcia z galeryi w Szwerynie. A dalej figury z gospody i ulicy: wesołe wisusy i uśmiechnięte ulicznice, podchmieleni skrzypkowie i stare szynkarki, koroną zaś jest obraz, przedstawiający Hille Bobbe, czarownicę harlemską z sową na ramieniu i cynowym dzbanem w ręku.

W dziełach tego rodzaju Hals nieporównanie odtwarzał wyrazy przelotne. W okamgnieniu podchwytywał nagły skurcz śmiechu, zuchwały błysk oka lub zamaszystość gestu. Z fotograficzną wiernością przenosił na płótno wszystkie odmiany śmiechu od błogo rozlewającej się po twarzy wesołości do chrypliwego parskania. Przemawiał w stylu telegraficznym, wyrobił sobie technikę, w której każda linia tętni życiem. Włada pendzlem jak szpadą, chlasta płótno jak jakiego nieprzyjaciela. Stwarza impresyonizm na 200 lat przed Manet'em.

Wprawdzie — żył lat przeszło osiemdziesiąt. Zadługo jak na artystę. Świat się zmieniał, on nie. Wesoły okres hulanki i uciechy zwolna przeminął. Holandya osięgnęła, co chciała osięgnąć. Dawniejsi wojownicy za wolność, w rycerskich buńczucznych strojach, nabrali z wiekiem powagi i stateczności. Celem ich zebrań nie są już huczne bankiety, lecz ciche narady. Nawet strój ich jest inny. Już nie noszą broni i czerwonych szarf, lecz czarne, poważne szaty. Przestali być strzelcami i wesołymi hulakami, a stali się czcigodnymi patrycyuszami, przestrzegającymi surowo oschłych dogmatów kalwińskich.

Te zmiany odźwierciadlają się z kolei w późniejszych dziełach Hals'a. Na zbiorowym portrecie przełożonych szpitala św. Elżbiety, malowanym w r. 1641, zamiast wesołej pstrocizny, którą pierwej tak lubił, pojawia się niemal monochromia. Stół, nakryty ciemno-zielonem suknem, szara ściana, na niej biała plama mapy, obrzeżonej czarnemi

ramami, na planie przednim starcy w czarnych strojach — oto treść tego obrazu. Powaga charakterystyki oraz doskonała piękność tonów dowodzą spokojnego, dojrzałego mistrzowstwa.

Atoli maniera jego snadź nie odpowiadała już upodobaniom epoki. Jego swobodny tryb życia nie licował również z odmienną obyczajnością. Sądy ostrzegają go, by „zaniechał pijaństwa i tym podobnych wybryków“. Zamówień brakło, w jego domu jawi się komornik. W r. 1661 zostaje uwolniony od podatków, gdyż już majątku zgoła nie posiada. Później — gdy już przekroczył 80 rok życia—ojcowie miasta wyznaczają mu wielkodusznie 200 guldenów dożywocia.

W pamiętnym roku 1664, gdy wyzwolona Holandya obdarzała tak szczodrze swego największego malarza, powstały ostatnie dzieła Hals'a. Artysta, który zaczął od zamaszystych bankietów strzeleckich, maluje na schyłku życia przełożonych i przełożone przytułku dla starców. Już nie chlasta pendzlem jak szablą huzarską. Pogardliwie rzuca na płótno potężne plamy barwne. Ze zdziwieniem i trwogą spoglądają stare panny i cni panowie; snadź gniewają się, że sędziwy mistrz odział ich w brudne, potargane suknie i brunatną bieliznę. BARTHOLOMAEUS VAN DER HELST, u którego połyskują aksamity i jedwabie, u którego wieją płaszcze, panowie są wytworni a damy piękne; oraz ABRAHAM VAN DEN TEMPEL, który użycza im arystokratycznego wykwintu Flamandczyków,

ubiera ich w czarne jedwabie tudzież białe atłasy i umieszcza na tarasach parków lub w głębi okazałych portyków, — stali się podówczas ideałami tych mieszczuchów, na rodową pozujących szlachtę.

Sędziwego mistrza Hals'a wrzucono w r. 1666 do wspólnego dołu dla nędzarzy. W dziewięć lat później raz jeszcze wspomniano jego imię, gdy wdowie po nim, wesołej Lisbecie, przyznano, prócz zwykłej jałmużny, 14 *sous* tygodniowego wsparcia. W żywocie Frans'a Hals'a streszcza się przeto historya malarstwa holenderskiego. Rozpoczyna śmiało i dumnie, ale kończy smutno. Jedyny artysta, który dożył 80 roku, był świadkiem, jak demokracya wyrodziła się w opasłe filisterstwo, a w malarstwie nastąpiło małpowanie sztuki dworskiej.

13. Współcześni Hals'owi.

W pierwszej połowie XVII stulecia Hals stanowi punkt centralny. Ponieważ malował portrety i sceny z życia ludu, zaś na swych wizerunkach regentów nagromadzał z lubością martwą przyrodę, wywarł przeto wpływ we wszystkich kierunkach; ulegają mu portreciści, malarze rodzajowi tudzież malarze martwej przyrody.

JAN VERSPRONCK i JAN DE BRAY malowali sceny strzeleckie, które subtelną szarością tonów tudzież świeżością przypominają podobne dzieła mistrza. Następcy Hals'a lubowali się nadto w scenach z życia żołnierskiego. Obywatele holenderscy, siedząc w swych

wygodnych izbach, wspominali z dumą czasy wojenne, niebezpieczeństwa i trudy, w których sami brali udział. Z dzienników dowiadywali się o niedoli sąsiednich Niemiec. Nawet po Holandyi wałęsało się rozprószone żołdactwo najemne. Obywatel, zamawiający swój portret, lubił przeto widzieć siebie na tle swych przygód wojennych. Z początku pojawiają się sceny obozowe, kwaterunki i grabieże. Później ukazują się pozasłużbowe rozrywki dziarskich oficerów, widujemy ich w towarzystwie wesołych dziewcząt, lub zabawiających się winem, grą i hulanką. DIRK HALS, młodszy brat Frans'a, oraz PIETER CODDE, JAN OLIS, JACOB DUCK i ANTONY PALAMEDES reprezentują tę grupę.

Inni, od scen z życia żołnierskiego, przechodzą do scen z życia ludu. „Stan trzeci“, przyszedłszy do władzy, chlubi się tem, iż pod nim istnieje jeszcze „stan czwarty“. W monarchicznej Francyi arystokracya dworuje sobie z łyków Mr. Dimanche i Mr. Jourdain, w Holandyi mieszczuch wyśmiewa nieokrzesane obyczaje ludu. Zwłaszcza gospody i tytoń grają na obrazach niepoślednią rolę. Gdyż fajka około r. 1600 niesłychaną była nowością, a pierwsze piwiarnie powstały w Holandyi. JAN MOLENAER znany jest z figur palących i pijących. Pojawia się nawet kobieta, która ze szlachetnego kunsztu malarskiego czyni sobie zawód. JUDITH LEISTER malowała pijaków i grające pary. Są to ładne, milutkie obrazki, rozjaśniane subtelnie miękkimi blaskami świecy. Awanturniczy

ADRIAEN BROUWER, acz Flamand z pochodzenia, należy również do tej grupy. Uciekłszy z domu rodzicielskiego, zaciągnął się pod chorągiew holenderską. Społem z Holendrami walczył przeciw Hiszpanom w obronie Bredy. Potem przyłącza się do wędrownej trupy aktorów holenderskich, występuje w Amsterdamie i Harlemie. Nawet w hiszpańskiej Antwerpii przyznaje się tak gorliwie do patryotyzmu holenderskiego, iż musi za to pokutować w twierdzy. Rubaszność i prostactwo jego obrazów lepiej też licuje ze sztuką holenderską niż z malarstwem flamandzkiem. Tuła się po winiarniach i obcuje z pijaną hołotą. Łobuzy, co grają w karty i kości, wodzą się za łby, żgają nożami, zaś nazajutrz każą sobie zakładać opatrunki cyrulikom wiejskim — oto treść jego dzieł. Temat, bezsprzecznie jednostronny i niemal odrażający. Atoli wytworność kolorystyki jest tak wielka, iż zapomina się całkiem o treści, a podziwia się doskonałość techniki. Brouwer posiadał wrodzony talent malarski. Tworzył bez trudu, nie rozumując niemal. Każde pociągnięcie pendzla udaje mu się odrazu. Nieraz, siedząc w gospodzie a nie mając zapłacić czem za hulankę, rzucał naprędce szkic i posyłał go co rychlej do handlarza obrazów. Nigdy nie przyjdzie mu na myśl potrzeba rzemieślniczego wykończenia. Każde jego dzieło ma bezpośredniość szkicu i bodaj dlatego napawa rozkoszą wszystkich prawych artystów.

W malarstwie pejzażowem wyłaniają się na początku XVII w. dwa kierunki odmienne: CORNELIS POELENBURG, DIRK VAN

DER LISSE, BARTHOLOMAEUS BREENBERG i MOSES VAN UYTENBROCK opowiadają mieszczanom holenderskim o pięknościach ziemi włoskiej, malują widoczki z okolicy Rzymu i Tivoli, zaludnione pasterzami, satyrami, bogami tudzież kąpiącemi się nimfami. Wszystko tchnie kaligraficzną elegancyą oraz miłym, lecz powierzchownym wdziękiem. Obrazki te są wszakże dogorywającem echem pejzażu „arkadyjskiego", którego głównym przedstawicielem był Albani. Inni pejzażyści wolą ziemię ojczystą, którą w Holandyi nauczono się cenić, bo ją okupiono krwią własną. Zamiast pejzażów włoskich, pojawiają się skromne widoki holenderskie: rozległe równiny i piaszczyste wydmy. Boginie i nimfy przemieniają się w chłopów, rybaków, woźniców, drwali, strzelców i żeglarzy. Pejzażyści dawniejsi—mianowicie: HANS BOL, HENDRIK AVERKAMP, ADRIAEN VAN DE VENNE i ESAIAS VAN DE VELDE — nie obywają się jeszcze bez rozwlekłości gawędziarskiej. Obrazy musiały zawierać bowiem domieszkę zajmującej fabuły, jeżeli miały się podobać domorosłym miłośnikom sztuki. Zabawy ludowe na lodzie — ślizgawka była podówczas nowością — przejażdżki sankami, jarmarki i polowania stanowią przeto treść dzieł. Potem figury jęły zwolna z obrazów znikać. Artyści przestają schlebiać upodobaniom publiczności. PIETER DE MOLYN i HERCULES SEGHERS malują drożyny, wijące się przez pola i przepadające w lesie; zbocza wydm; wioski śród drzew i krzewów, zaludnione chłopstwem, nawiedzane

przez ciurów i oddziały jazdy, tudzież płaszczyzny z wystrzelającemi na nich wieżycami kościołów i wiatrakami. JAN PORCELLIS odtwarzał spokojnie i z iście holenderską przedmiotowością szarawe tony monotonnie kołyszących się fal morskich. Przyszli wielcy pejzażyści oraz malarze morza mają przeto podłoże gotowe.

W jadalniach zawieszano obrazy, przedstawiające martwą przyrodę, sławiąc w ten sposób dobrobyt, w jakim opływał wzbogacony mieszczanin. Pierwej, gdy Holandya była jeno prowincyą biszpańską, poprzestawano na śledziach, chlebie i piwie. Teraz można było pozwolić sobie na wino reńskie i ostrygi.

Zwłaszcza PIETER CLAESZ, HEDA tudzież FRANS HALS MŁODSZY, zestrajali w nader wytworne harmonie srebrne puhary, srebra stołowe oraz błyszczące konwie z szynkami, ostrygami i brzoskwiniami. Dzieła ich tchną błogiem zadowoleniem posiadacza przedniej piwnicy i pięknej zastawy stołowej.

Jeno martwe przyrody, malowane w prastarem mieście uniwersyteckiem, Leyden, posiadają inny charakter. W epoce, wyzutej ze wszelkich tęsknot nadziemskich, pogrążonej w użyciu i rozwiozłości, przypominają artyści tamtejsi znikomość rzeczy doczesnych. PIETER POTTER, ojciec słynnego Pawła, nie maluje przysmaków i przedmiotów zbytku. Gromadzi czaszki trupie, nabożne księgi, klepsydry, krucyfiksy, kruche szkło oraz dogorywające świece—a więc przedmioty, na które

patrzył św. Hieronim, gdy rozmyślał nad znikomością żywota doczesnego — i pisze pod niemi słowo *vanitas*. Obrazy tego rodzaju świadczą, iż Holendrzy XVII w. byli nie tylko narodem kupców lecz i teologów.

Cierpieli za swą wiarę, gdy w Niderlandach srożył się Alba. Lubili pozować do portretów z biblią w ręku. Szczycili się swą polityczną swobodą, ale jeszcze więcej reformowanym kościołem, który w r. 1572 wyłonił się z zawieruchy krwi i pożogi. Wzorem ustroju państwowego była rzeczpospolita genewska. Zwłaszcza Leyden było miastem teologów. Gromadzili się tutaj najprzedniejsi uczeni holenderscy i dokonali dla Holandyi tego, co o jedno stulecie wcześniej uczynili dla Niemiec Luter i Melanchton. „*Staatenbibel*", której przekład pochłonął dziewięć lat pracy, stała się palladyum nowego kościoła i rozpowszechniła się rychło w milionach egzemplarzy. Z tej księgi, stanowiącej pierwszy zabytek nowego języka holenderskiego, wionął znów czar świętych legend, zajaśniała przedziwna poezya Starego i Nowego Testamentu. Zwłaszcza Stary Testament nabrał znaczenia, jakiego nigdy jeszcze nie posiadał dotychczas w kościele chrześciańskim. Albowiem Holendrzy upatrywali podobieństwo między losami ludu izraelskiego a swymi własnymi, boskie proroctwa Starego Testamentu uważali za przedziwne, do nich samych odnoszące się objawienia. Palestyna i niewola babilońska wyobrażały Holandyę i jarzmo hiszpańskie.

Z tego poczuwania się do powinowactwa duchowego z Żydami wyniknęły dążności filosemickie Holendrów. Holandya pierwsza użyczyła Żydom schronienia. Już na początku XVII w. znajdowało się w Amsterdamie przeszło 400 rodzin izraelskich, przybyłych po większej części z Portugalii. Rychło nastąpiło zupełne równouprawnienie. Niektórzy, jak Efraim Bonus, zostali znakomitymi lekarzami. Inni stanęli na czele wielkich przedsiębiorstw zamorskich.

Poezya holenderska nosi również cechy biblijne i izraelickie. Nie tylko Marnix, poeta walk o niepodległość, przypomina psalmistów. Camphuysen'a „budujące pieśni" podobne są do hymnów izraelskich. Vondel i Daniel Heinsius wprowadzają na scenę dramaty, osnute na tle Starego Testamentu. Huygens podkłada muzykę pod psalmy Dawida i powiada, iż „nieśmiertelność tylko w takim razie stanie się jego udziałem, gdy w jego dziełach przejawi się nieco słodyczy i mocy króla izraelskiego". Kaznodzieje, omawiając z ambony sprawy bieżące, posługują się osłonką przypowieści biblijnych.

W następstwie, i dla sztuki otwiera się także nowa, rozległa dziedzina. Nie było świętych, których można było czcić; obrazy zostały wyświecone z kościołów. Ale za to była Biblia, w której pogrążano się całą duszą. Ponieważ Holendrzy uważali się za następców ludu izraelskiego, przeto prastare legendy zajaśniały nagle w nowem świetle. PIETER LASTMANN nie umiał jeszcze skorzystać z tych skarbów. Jego dzieła są prosta-

cze, suche i niezdarne. Ale Lastmann był nauczycielem Rembrandta.

14. Rembrandt.

Jeden z obrazów Rembrandta, znajdujących się w Galeryi drezdeńskiej, przedstawia Samsona, zadającego zagadkę Filistynom, i cała twórczość Rembrandta, zagadkowa dla filistrów jemu współczesnych, pozostała też zagadką po dzień dzisiejszy. Nazwano go mistrzem światłocienia, atoli określenie to nie wystarcza, gdyż wielu innych artystów (nawet Correggio) zajmowało się powierzchownie podobnemi zagadnieniami. Sławiono go jako twórcę religijnej sztuki germańskiej, lecz i ten epitet jest także nader błahy, gdyż Dürer z niemniejszą słusznością mógłby sobie rościć prawa do tytułu tego. Mimo wszystkich środków pomocniczych, jakimi rozporządza współczesna nauka, niepodobna go ująć ni określić. Jak żaden inny człowiek nie nosił prócz niego nazwiska: Rembrandt, tak też jako artysta jest on jedyny, urąga wszelkiej analizie historycznej, pozostaje, czem był, naturą zagadkową, nieokreśloną—Rembrandtem. Wbrew jasności i harmonii ducha helleńskiego, który w epoce władał Odrodzenia, Rembrandt woli tajemną dziedzinę nieświadomych stanów duszy. Między nim a mistrzami renesansowymi zachodzi ten sam stosunek, co między Ossyanem a Homerem; w porównaniu z tymi Olimpijczykami jest Nibelungiem, herojem z krainy mgieł.

A może, chcąc głębiej wniknąć w twórczość Rembrandta, należałoby rozpatrywać jego dzieła nie jako obrazy, lecz jeno jako przejawy jego duszy? To szczególne, iż kilka tych dzieł, wykonanych na zamówienie, jak Anatomia, Straż Nocna i *Staalmesters*, mimo wszystkich swych zalet, bynajmniej nie zawiera najistotniejszej treści jego geniuszu. Rembrandtem jest on tylko wtedy, gdy tworzy, nie oglądając się wcale na publiczność. Da się to zastosować do większości jego dzieł. Był pierwszym artystą w nowoczesnem znaczeniu tego słowa, nie pracował na zamówienie, lecz wyrażał własne swe myśli. Jeno to ujmował w kształty, co wstrząsało jego duszą do głębi. Zda się nie myśleć o tem zgoła, że słuchają go inni, rozmawia jeno ze samym sobą. Nie dbając o to, czy go odczują inni, odtwarza swe wrażenia i nastroje. Nie przemawia jako malarz, lecz jako człowiek. Chcąc zrozumieć, co tworzył i jak tworzył, trzeba uważać jego dzieła za komentarz do jego żywota.

Urodził się w r. 1607, w prastarem mieście uniwersyteckiem, Leyden, gdzie Bogermann rozpoczynał właśnie przekładać Biblię. Jego ojciec był młynarzem, jego matka córką piekarza. Z pomiędzy sześciorga dzieci był piątem z rzędu. Wzrósł w otoczeniu poważnem i głęboko religijnem. Zwłaszcza matka jego miała być kobietą dobrą i pobożną. Na licznych portretach, malowanych przez syna, miewa w ręku swą ulubioną księgę, Biblię. Miło jest wyobrazić go sobie u kolan matki, zasłuchanego w praodwieczne legendy,

lub błąkającego się samotnie po rozległych polach. Dom jego rodzinny znajdował się bowiem na krańcu miasta w tem właśnie miejscu, gdzie łączą się dwa ramiona Renu, a wiatrak stał jeszcze dalej. Całemi godzinami przechadzał się snadź po wybrzeżach Renu; przypatrywał się kolorowym żaglom okrętów, brunatnym wydmom tudzież soczystej zieleni pastwisk. Wzrok jego błąkał się po niezmiernych przestworach sinego morza, lub śledził wiekuiście zmienną grę obłoków na sklepieniu niebios. Ocknęło się w nim przeczucie nieskończoności wszechświata.

Zrazu sam niewie, czem ma zostać, i wstępuje na uniwersytet. Potem wyjeżdża do Swanenburch, a stąd do Lastmann'a, który miał pracownię w Amsterdamie. Atoli po sześciu już miesiącach powraca do domu rodzicielskiego i zaczyna się uczyć malarstwa na nowo. Pierwsze jego obrazy są jeno dlatego zajmujące, iż pozwalają śledzić techniczne postępy wielkiego artysty. Starannie ustawia modela. Dokoła rozkłada foljanty oprawne w świńską skórę, damasceńskie kindżały, miecze i zbroje. Zajmuje się problemami świetlnymi, które od czasów Honthorst'a stanowiły ulubiony przedmiot badań malarstwa holenderskiego. Zarówno na obrazie stuttgardzkim, jak na norymberskim, przedstawiającym jakiegoś starego apostoła (zapewne św. Pawła) w więzieniu, pada na głowę starca światło słoneczne. W „Mencarzu“ z Galeryi berlińskiej stwarza scenę nocną. Stary Żyd ogląda, podobnie jak na obrazach Quentin'a Massys'a, przy świetle świecy pieniądz. Myśl

o znikomości rzeczy ziemskich i razem radość istnienia stanowi snadź zasadniczą myśl obrazu. W braku modelów zawodowych pozowali mu jego najbliżsi, przebrani w rupiecie, nagromadzone w jego pracowni. Na obrazie amsterdamskim stoi, marsowo podkręciwszy wąsa, poczciwy młynarz, jego ojciec, w żelaznym pancerzu i w berecie z piórami. Była to epoka, gdy cała Holandya rzemiosłem trudniła się wojennem. Tem się tłómaczy to upodobanie do odznak rycerskich.

Równocześnie zapoznaje się z techniką rytowniczą. Właśnie w tych czasach wielkich wojen wałęsało się po gościńcach holenderskich żebractwo z całej Europy. Rembrandt rysował, co mu się nawinęło przed oczy: garbatych, kulawych, ślepców, pijaków. Zaś przedewszystkiem rysował samego siebie. Za każdym razem wyraz jest odmienny. Raz jest zamyślony, to znów przewraca oczyma, cofa się z przerażeniem, śmieje się na całe gardło, lub zaciska boleśnie usta. Zda się, jak gdyby szukał własnej swej indywidualności, która i dlań także była zagadką. A jak rozmaicie się przedstawia na swych portretach własnych, tak samo rozmaitym bywa jako artysta.

Świętą Rodziną tudzież sceną ze świątyni zamyka w r. 1631 swą działalność leydeńską. Na obrazie, znajdującym się obecnie w Monachium, porywa się po raz pierwszy na postacie naturalnej wielkości. Scenę z Pisma św. przenosi wzorem Honthorst'a do domu mieszczanina holenderskiego. Na ścianie wiszą narzędzia ciesielskie. Mężczyzna i ko-

bieta odziani są w ubiory z r. 1630. Na obrazie haaskim widnieje wielki, przestronny kościół. Przedtem malował ludzi w ciasnych izbach, teraz zda się, jak gdyby dom rodzicielski stał się dlań za małym, jak gdyby rozwarły się przed nim wierzeje wszechświata. Zarazem zmaga się po raz pierwszy na tem dziele światło z cieniem, jak gdyby przeczuwał, że całe jego *życie* stanie się walką światłości z mrokiem. Na portrecie własnym z r. 1631 stoi hardo jak jaki zdobywca, z ręką, wspartą na biodrze. Sztych z okrętem, acz jest jeno tytułem książki, mógłby oznaczać rozbrat między przeszłością a przyszłością. Widnieje janusowe oblicze; naga postać niewieścia tworzy maszt. Rembrandt wypływa na morze życia, a przed nim majaczą czarodziejsko zawodne miraże

Po przyjeździe do Amsterdamu, wszystkie jego myśli zestrzelają się początkowo w kobiecie. Chłonie nowe wrażenia z uciechą studenta, który, wyzwoliwszy się z pod nadzoru rodzicielskiego, przybywa na studya uniwersyteckie do obcego miasta. Powstaje cały szereg aktów kobiecych; niektóre z tych sztychów tchną taką sprosną zmysłowością, iż w gabinetach miedziorytniczych bywają zaliczane do „secretów“. Atoli równocześnie niemal jawią się też rysunki w rodzaju *le lit français*, z których zieje niewymowna do rozkoszy cielesnych odraza. W Rembrand'cie wciąż pasują się dwie natury: porywy człowieka zmysłowego, spragnionego użycia, i wstręt marzyciela, który nie może znaleść tego, czego szuka.

Z zamówień na portrety wywiązuje się sumiennie i poważnie. Dawniej ubierał swych blizkich w pancerze, hełmy oraz tkaniny egzotyczne, teraz przestrzega ściśle ubiorów holenderskich. Podobnie jak de Keyser, odtwarza sucho lecz dokładnie monotonną ich powagę, ciemne kolory tudzież symetryczność kroju. Od tradycyi odstępuje zaledwie o tyle, iż do wizerunków wprowadza niekiedy akcyę, jak na portrecie budowniczego okrętowego, któremu jego żona doręcza list. Tem jeno różni się jego pierwszy obraz zbiorowy, przedstawiający wykład anatomii dra Tulp'a, od dzieł dawniejszych. Jeszcze Mierevelt i de Keyser, malując swych chirurgów, nie myśleli o tem, by scenę ożywić jednolitą akcyą, lecz stosowali się do życzenia zamawiających i główny nacisk kładli na podobieństwo portretów poszczególnych. Żaden nie patrzy na profesora i na zwłoki, lecz zajmuje się jeno sobą oraz widzem, który na niego spogląda. Dla Rembrandta szczegół jest tylko cząstką dzieła sztuki. Wszyscy są przy pracy. Jasno oświetlony trup stanowi punkt środkowy. Tulp demonstruje, inni chirurgowie słuchają uważnie wykładu profesora.

Swemu zamiłowaniu do barwnych kostyumów fantazyjnych mógł teraz puszczać wodze jeno na portretach własnych. Raz ma na głowie szyszak z pióropuszem, to znów czarny aksamitny beret, lub jawi się w pancerzu, czerwonym aksamitnym płaszczu, ze złotym łańcuchem na szyi. Dürer, malując siebie na portrecie madryckim w pstrym kaftanie i berecie z piórami, był zaręczony:

Rembrandt w r. 1632 jest również po słowie. Na portrecie ze zbioru Haro spotykamy po raz pierwszy główkę dziewczęcia o przeźroczej, delikatnej cerze, modrych oczach i jasnych włosach. Rembrandt poczyna sławić Saskię van Uylenburgh. Kuzyn jej, handlarz obrazów, Hendrik van Uylenburgh, zamówił u artysty portret swej kuzynki. Ujrzeli się i pokochali. Po ukończeniu portretu przychodziła także do jego pracowni, a dalsze wizerunki, przechowywane obecnie w Sztokholmie i Galeryi Liechtenstein nie są już zamówieniami. Zamiast stroju holenderskiego, jawi się okazały kostyum fantazyjny. Na pierwszym obrazie okrywa ją czerwony, złotem przetykany płaszcz aksamitny, przywieziony przez Rembrandta z Leyden. Na drugim, panna służebna fryzuje jej długie, złote włosy. Na popiersiu z Galeryi drezdeńskiej uśmiecha się z pod czerwonego, aksamitnego kapelusza. Na wizerunku kassel'skim widnieją delikatne linje jej profilu. Malowidło z Ermitażu petersburskiego przedstawia ją w stroju żydowskiej panny młodej, ubraną w perły i kwiecie, z laską pasterską w ręku.

Naogół, wszystkie obrazy z tych lat zostają w związku z zaręczynami Rembrandta. Nagłe, pozornie nielogiczne wyłanianie się wręcz odmiennych tematów tłómaczy się jeno tem, iż wszystkie dzieła Rembrandta symbolizują jego nastroje osobiste. To takie dziwne, iż jemu, młynarczykowi z Leyden, udało się zdobyć miłość wytwornej tej patrycyuszki, i to niemal wbrew woli jej krewnych. Maluje zatem siebie jako władcę Podziemia, pory-

wającego Prozerpinę. To szczególniejsze, że słodkie to dziecię pokochało jego, nieokrzesanego prostaka. I wraz w jego duszy wyłania się postać Samsona. Gdy opiekun Saskii nie chce pozwolić na zaślubiny, przypomina się Rembrandtowi scena z Biblii, gdy Samson chce wnijść do swej żony i zastaje drzwi domu zamknięte. „Mniemałem, żeś ją miał w nienawiści, przetoż dałem ją towarzyszowi twemu“, woła z okna jej ojciec. Samson odgraża się pięścią. Gdy w czerwcu 1634 r. odbyło się wreszcie wesele, powstają „Zaślubiny Samsona.“ Saskia, urocza jak księżniczka, siedzi w gronie swych krewnych; on sam występuje w roli rubasznego prostaka, który swymi szalonymi żartami wytworne to towarzystwo trwoży raczej niż bawi.

Dość długo powodował się smakiem publiczności, teraz postanawia zakpić sobie z filistrów. Na przekór światu całemu czuje w sobie siłę Samsona, wstrząsającego posadami świątyni filistyńskiej. Hucznie upływają pierwsze lata jego małżeństwa. Wpośród wyrachowanych kramarzy, hołdujących jeno skrzyni z pieniędzmi, pozuje na artystę, rzucającego hojnie groszem na wszystkie strony. Poprawnych mydłków filisterskich przeraża swem zawadyactwem. Skupuje wschodnią broń, stare tkaniny oraz kosztowne klejnoty. Dom jego staje się osobliwością Amsterdamu. Saskia stroi się jak księżniczka z baśni w złoto i dyamenty, a krewni poczynają kiwać melancholijnie głowami. Na obrazie z Buckingham Palace widzimy ją przed zwierciadłem, oglądającą skrzące kolczyki, i jego, wkłada-

jącego jej kolię na szyję. Dzieło z Galeryi drezdeńskiej przedstawia go, siedzącego za stołem, w aksamitnym berecie, ubranym strusiemi piórami, z rapierem u boku. Jak olbrzym igrający z laleczką, piastuje Saskię na kolanach i z uśmiechem na twarzy wznosi w górę swój kielich. Nie jest to wszakże wesołość niezmącona niczem. Jak Samson, rzucił rękawicę filistrom i gotuje swe potężne członki do walki ze wszystkiemi dotychczasowemi poglądami.

Pod koniec życia przedstawił raz siebie, uśmiechającego się do starożytnego popiersia. W podobnym snadź nastroju tworzył swego Ganymeda, wesołą tę krotochwilę, która zapewne niemniej gorszyła ongi wykształconych Holendrów niż böcklin'owska Zuzanna w kąpieli, wykształconych Niemców. Rembrandt przebywa podówczas okres krystalizacyi artystycznej. Mylnem byłoby zapatrywanie, iż chciał wstąpić w ślady Rubensa. W pierwszych latach po swym ślubie musiał się snadź wyszumieć jako człowiek i jako artysta. Tem się tłómaczy rubaszna tężyzna oraz dziki jego dzieł rozmach. Cykl, wyobrażający Mękę Pańską, który zaczął w r. 1633 dla namiestnika Fryderyka Henryka (nie mający przeto jako utwór, podjęty na zamówienie, znaczenia dokumentu psychologicznego) jest najcelniejszym zabytkiem tego rembrandtowskiego stylu. Ramiona gestykulują, oblicza drgają, szaty wydymają się barokowo. Nawet jako kolorysta przemawia *fortissimo*. Rozkoszuje się promienistą powodzią blasków, zatapiających niebiosa, upaja

się do szału dzikiem rozpasaniem zmagających się żywiołów.

Zwolna uspokaja się i nabiera powagi. Świat, z którego początkowo chciał sobie dworować, przestaje go obchodzić. Małżeństwo dało mu wiele szczęścia, lecz i wiele bólu. W r. 1635, gdy Saskia miała zostać matką, rysuje radosne, pławiące się w świetle Zwiastowanie Pasterzom. Po zgonie swego pierwszego dziecka rozpoczyna obraz, przedstawiający Ofiarę Abrahama. Dom jego, przy Breestraat, pośród żydowskiej dzielnicy, staje się dlań światem. Pociągał go fantastyczny Wschód, prastara, wielka kultura, zaniesiona przez żydów z maurytańskiego średniowiecza do prozaicznej Holandyi. Przed oknami jego przesuwały się malownicze postacie z Ghetto: siwobrodzi mężczyzni, w wysokich turbanach, i zawoalowane kobiety, w połyskliwe otulone tkaniny. Z wieloma pośród nich, jak Efraimem Bonusem i rabinem Menasseh ben Israel żył w przyjaźni. Syn młodej Holandyi, nie posiadającej jeszcze żadnych tradycyj ani artystycznych form życia, zbliża się do tych przedstawicieli tysiącletniej kultury. Śród swych ziomków czuje się samotnym, jak cudzoziemiec, którego języka nikt nie rozumie. Jak Chrystus na górze, przemawia do głuchych, jest wsród ślepców jasnowidzem, jak Tobiasz, któremu łaska Boża otworzyła oczy. Jeno ludzie z Ghetta cenią samotniczą jego twórczość. Dom jego był też oazą wschodnią na ziemi północnej. Pracownię zapełniały dywany smyrneńskie, zbroice arabskie, burnusy, kaftany tudzież ułomki architektoniczne z bar-

wistemi kolumienkami maurytańskiemi. Z pomocą portyer i kolorowych szyb stwarzał sobie mroczne zakątki, w których falowały marzycielsko tajemnicze harmonie świetlne. O ile lubował się dawniej w szerokim rozmachu, namiętnych ruchach, wielkich formatach oraz jaskrawych kontrastach barwnych, o tyle rozkoszuje się teraz łagodnym połyskiem aksamitu, gorącym przepychem jedwabiów, lśnistem skrzeniem złota i drogich kamieni. Z podzwrotnikowych, bujnych pejzażów, z kostyumów i ludzi stwarza czarodziejskie raje, bajeczną świetniejące krasą. Wśród prozaicznego świata wyczarowywa świat własny. Z ohydnej szarzyzny powszedności uchodzi w odległą, zamierzchającą krainę marzeń.

Zaś piękność ciała niewieściego jawi się mu także w promiennej chwale. Z początku musiał się posługiwać brzydkimi modelami, teraz może sławić śliczne ciało Saskii. Danae z Ermitażu petersburskiego przedstawia wiotkie ciało kobiece, spoczywające z rozkosznym wdziękiem na białem posłaniu. Albo maluje ją jako Zuzannę na obrazie z Muzeum haaskiego. Światło opływa miękką falą twarzyczkę, pieści ramiona, mży złociście na jej ciele białymi refleksami. Rembrandt, tworząc te dzieła, bynajmniej nie myślał o Bibli i antyczności.

Odkrywszy promienne czarodziejstwo światła, traci odtąd ochotę do suchego odrabiania zamówień portretowych. Na jednym z obrazów drezdeńskich maluje siebie z perliczką w ręku. Pełne światło, padając na upierzenie ptaka, rozpryska się w barwistą równiankę

szarości, brunatu, żółcizny, czerwieni, zaś całość lśni się i świeci i błyska i skrzy. Twarze innych stają się dlań odtąd także przedmiotem studyów nad światłem. Damę z Buckingham Palace opływa subtelne, złotawe światło, jej ogromnie wytworna toaleta została dobrana przez malarza, nie przez nią samą. Portretu kaznodziei Ansloo nie byłby snadź namalował, gdyby kontrast ciemno czerwonego okrycia stołu z jasno szarem tłem i czarnym ubiorem nie tworzył niewymownie szlachetnej harmonii barwnej. A słynna „Straż Nocna“ z r. 1642, przedstawiająca wymarsz oddziału kapitana Frans'a Banning-Cock'a, jest także marzeniem raczej niż sceną strzelecką. Z ciemnego podwórza wynurzają się strzelcy na olśniewającą światłość słoneczną. Jak rozmaicie malowane jest to światło, co raz pała słonecznie, to znów mgławo opływa postacie, z jakiem mistrzostwem przebiegł Rembrandt całą skalę barw od najświatlejszej żółcizny poprzez wszystkie stopnie czerwono jarzącego się światłocienia do najposępniejszej czerni—to już niejednokrotnie sławiono i podziwiano.

Lecz łacno też pojąć, iż strzelcy, którzy zamówili ten swój zbiorowy portret do domu cechowego, niezbyt byli zadowoleni z jego wykonania. Nie tylko dlatego, że bezładna rozsypka, którą wybrał ze względów malarskich, zostawała w sprzeczności z dyscypliną wojskową. Trzeźwi, rozsądni Holendrzy nie mogli się też pogodzić z „światłocieniem“. Przyzwyczajeni do suchej rzeczowości de Keyser'a, nie umieli się dopatrzyć podobień-

stwa w tych, z mgieł wyłaniających się głowach. Żadne stowarzyszenie strzeleckie nie zwracało się odtąd z zamówieniami do Rembrandta. Inni malarze naginali się usłużniej do ich życzeń. Malarz, schlebiający publiczności, runął raz na zawsze. Ale za to urósł ogromnie artysta Rembrandt. Wyzwoliwszy się ze wszystkich więzów, może odtąd głosić ewangelię nowej sztuki.

Niestety, prócz względów gawiedzi postradał także w tym roku Saskię. Na krótko przed zgonem powiła mu chłopca, a Rembrandt w tym okresie błogich nadziei maluje Spotkanie Maryi Panny z Elżbietą tudzież Ofiarę Manuego. Manue i jego żona klęczą przed żertwą, zaś anioł, który im zwiastował narodzenie Samsona, unosi się w przestworzu. Teraz pozostaje sam, z niemowlęciem, w swym domu przy Breestraat, gdzie wszystko przypominało mu minione lata szczęścia. Na jednym z rysunków przedstawia siebie jako wdowca, podającego dziecięciu flaszkę z mlekiem. Węzły, łączące go ze światem, acz bardzo już nadwątlone, zrywa teraz zupełnie. Sztuka jego staje się wyłącznie spowiedzią samotnika, który tylko wtedy sięga po pendzel, gdy czuje potrzebę rozmowy z duszą własną.

Przyroda holenderska nie miała mu dotychczas nic do powiedzenia. Gdyż ze wspaniałemi fantazyami wschodniemi licowała jako tło podzwrotnikowa jeno, bajeczna krasa, roztoczona przezeń na Zuzannie haaskiej lub Magdalenie z Buckingham Palace. Nawet pierwszy jego pejzaż, mianowicie „Burza“

z Muzeum brunszwickiego, przenosi widza w krainę snów. Czarne obłoki zakryły niebiosa, olśniewające światło pada na mury jakiegoś miasta oraz na drzewa, drżące w przeczuciu nawałnicy. Szumią rwące strumienie, wystrzelają w górę poszarpane turnie. Opuszczenie, w jakiem żył od śmierci Saskii, pojednało go z holenderską przyrodą, z tymi zadumanymi łęgami, na których monotonnie kołatają wiatraki i krzątają się praczki. Z biciem serca, z tym samym podziwem, jaki niegdyś ogarniał go w Leyden nad brzegami Renu, staje w obliczu wielkiej macierzy, uczy się wyczuwać jej tchnienie tam nawet, gdzie drga ono nieuchwytnie niemal. Szkicuje najlichsze, najpospolitsze przedmioty. Podczas przechadzek po ulicach Amsterdamu, zajmują go mosty na kanałach oraz pobliskie domy. Idąc dalej, widzi zapadłe chaty, stogi siana i wiejskie zagrody. Tu podoba się mu sylweta jakiegoś drzewa, ówdzie wiatrak, wznoszący się samotnie na wzgórzu. Zastanawia go byle jaka łączka, byle drożyna, gubiąca się śród pól. Niedaleko sięgały jego wędrówki. Spokojne okolice Amsterdamu, Slotenu, Kronenburga i Zaadamu stanowiły najodleglejszy cel jego wycieczek. Nie potrzebował szukać motywów, nie pożądał majestatycznych linij. Odczuł bowiem coś znacznie subtelniejszego, poezyę równin. Patrząc na jego sztychy, doznaje się wrażenia, jak gdyby szło się w samotności i skupieniu wielką równiną. Kartki te, aczkolwiek tak małe, zdają się tchnąć bezbrzeżnością przestrzeni. Dzięki tym rysunkom, wyprzedził Rembrandt całe stulecia

i stał się twórcą nowoczesnego pejzażu nastrojowego. Przejawia się w nich największy artysta przestworza, jaki żył kiedykolwiek. Jedną zwyczajną, lecz suggestywną linią umie roztoczyć przed okiem bezmiar nieskończoności.

W innych jego dziełach odzywają się najpierw wspomnienia o Saskii. Długo trwa jej obraz w jego duszy. W rok po śmierci żony maluje jej portret, znajdujący się obecnie w Berlinie. Inne dzieła poświęca także cieniom przedwcześnie zgasłej kobiety. Nie jest to przypadkiem, że właśnie wtedy rysuje Zgon Maryi Panny; że, postradawszy swe szczęście, ustawicznie powtarza Świętą Rodzinę lub Matkę Bożą z Dzieciątkiem, do której nieśmiało i z czcią wielką zbliżają się pasterze. Tworząc Miłosiernego Samarytanina, miał snadź na myśli godziny, spędzone przy łożu konającej Saskii. Ale przedewszystkiem pogrąża się w zadumie nad oddziaływaniem świata nadzmysłowego na świat widomy. Rozmyśla o marzeniach sennych, o wizyach i przeczuciach; zwidują się mu oczy, zamknięte ręką śmierci i znów przywołane do życia; marzy o krainie cieniów, objawionej wskrzeszonemu Łazarzowi i zmartwychwstałemu Zbawicielowi. Przedstawia Go, ukazującego się uczniom w Emaus, lub wywołującego Łazarza z grobu. Atoli Chrystus jest dla niego nie tylko wielkim cudotwórcą, lecz i miłościwym pocieszycielem także. Ongi namalował Kazanie na Górze: dokoła Zbawiciela kupczy czerń, nie zważająca zgoła na święte jego słowa; na przedzie pies, symbolizujący myśli

tłumu. Teraz cisną się do niego wszyscy, wszech utrudzeni i obciążeni, a on koi dobrotliwie ich mękę, pociesza, naucza, obiecuje królestwo niebieskie. To nie żaden heroj, lecz pokorny syn cieśli z Nazaretu, przemawiający poprostu do prostaczków. I właśnie dlatego, że Rembrandt nigdy nie odrabiał zamówień do kościołów, lecz przenosił na płótno czy papier najserdeczniejsze wyznania swej duszy, udało się mu zaćmić wszystkich malarzy kościelnych, rozewrzeć nieprzebrany skarbiec słodyczy, serdeczności i miłości, w świętych utajonej legendach. Celem malarstwa kościelnego jest reprezentatywność. Przebytek Pański winien świetnieć jak dwór monarszy, olśniewać dekoracyami, odurzać rozrzutnym przepychem. Z tą popisową okazałością, z tym rubensowskim zbytkiem Rembrandt nie ma nic wspólnego. Spowiada się ze swych wrażeń, z dziecięcą niemal prostotą odtwarza cudowne legendy. Zamiast ruchliwości, zamiast dusznej ekstazy Hiszpanów, jawi się u niego serdeczna uczuciowość, jakowyś smętek i cichość. Unika gestów tudzież hałaśliwej mimiki, a jednak wypowiada najsubtelniejsze drgnienia duszy. Sztuka Rubensa, to dom o wspaniałej, jarzącej się barwiście fasadzie, ale w tym domu niema mieszkań, w których mogłyby znaleść ukojenie rozdarte serca ludzkie; sztuka Rembrandta to *Trésor des simples*. Temu przyciszeniu jego dzieł, przemawiających jeno szeptem i dyskretnemi aluzyami, odpowiada powściągliwość kolorystyczna. Na dziełach dawniejszych, gdy pragnął jeszcze jak Samson walki, lubował

się w skrajnych kontrastach głębokiego cienia i jaskrawego światła. Na obrazach późniejszych, które powstały w krótkiej epoce szczęścia, powietrze skrzy się i migota, gdyby przesycone złocistym pyłem. Teraz przeważają melancholijne tony zielono-żółte oraz miękka poświetl wieczorna, której łagodne mżenia drgają zlekka i śpiewne w pomrokach.

Wprawdzie dusze tej miary, co Rembrandt, zbyt są złożone, by miały promieniować w jednym jeno kierunku. Różne inne sceny, zaczerpnięte z Biblii i legend, świadczą, iż czar niewieści nie przestał go urzekać. Maluje Vertumna, uwodzącego Pomonę, maluje Jawnogrzesznicę, otrzymującą przebaczenie Zbawiciela, tudzież po raz wtóry Zuzannę, ale już nie samą; w głębi widnieją dwaj starcy, podpatrujący pożądliwie młodą kobietę. Jak niegdyś za lat młodzieńczych, posługuje się modelami kobiecymi. Niejednokrotnie kobiety te są poprostu straszne, zaś Rembrandt odtwarza wszelkie zniekształtnienia ściśle według wymagań nowoczesnego aktu. Jak niegdyś, gdy rysował „Francuskie Łóżko“, tak samo teraz zda się niekiedy, jak gdyby chciał zdławić w sobie żądzę, przedstawiając rzeczywistość w odrażającem świetle brzydoty.

Hendrickje Stoffels, która w 23 roku życia obejmuje u niego obowiązki gospodyni, wraca spokój skołatanemu jego sercu. Pierwszy jej portret, znajdujący się obecnie w Luwrze, powstał w r. 1652; widnieje na nim ustrojona w klejnoty i perły, jak ongi Saskia. Na obrazie z Galeryi Narodowej londyńskiej

odziana jeno giezłem, zanurza stopę w wodzie. Zachodzące słońce spływa promieniście po jej jasnych włosach, koszuli i nogach. Na obrazie następnym, z modelki staje się kochanką. Rembrandt maluje ją jako nowoczesną Betsabeę, otrzymującą list od króla Dawida.

Dzieła Rembrandta przejaśnia odtąd jakoweś ukojenie. Zanika w nim melancholia oraz pożądanie kobiety. Był szczęśliwy, miał znów kochające serce przy sobie. Kobieta prosta, lecz dobra i łagodna, którą uczynił towarzyszką swego żywota, zajmowała się gospodarstwem i opiekowała się jego synkiem, Tytusem, który wyrósł na ładne pacholę. Na obrazie ze zbioru Kann wygląda jak jakieś książątko północne, jak rozmarzony Hamlet. Z czasem przygarnęła Hendrickje do siebie swą matkę oraz kuzynkę, dzikie stworzenie, wychowane na wsi.

Te lata są najplenniejsze w życiu Rembrandta. Odzyskawszy szczęście rodzinne, sztychuje wizerunki w rodzaju portretu Jana Six'a, na których człowiek i dom, postać i otoczenie zespalają się w jedno. Pociąga go zwłaszcza pogoda duchowa oraz milcząca zaduma starych ludzi, owa spokojność, tak niewzruszona na pozór, a jednak nurtowana strumieniami wspomnień. Przychodzi na myśl portret czcigodnej matki Hindrickji, zastanawiający słodyczą myślącego spojrzenia. Przedstawił w niej uosobienie pogodnego, beznamiętnego spokoju, który z wiekiem stał się też zasadniczym rysem własnej jego istoty. Na sztychu z r. 1650 widzimy go już

nie w kostyumie fantazyjnym, lecz w zwykłem odzieniu i z kapeluszem na głowie. To Rembrandt, któremu Hendrickje wskrzesiła lato żywota, który oczekuje spokojnej, pięknej jesieni. Coraz bardziej usuwa się od społeczeństwa, rzadko oddala się z domu, tego raju, który sam sobie stworzył i gdzie pędzi żywot samotnego arystokraty ducha, zdala od szkaradzieństwa powszedniości.

Atoli władze uznały, że takie życie wykracza przeciwko prawu. 23 lipca 1654 r. doręczono Hendrickji pismo rady kościelnej, zapozywające ją przed konsystorz pod zarzutem nieobyczajnego pożycia z malarzem Rembrandtem. Trzy razy ją wzywano i trzy razy nie przyszła. Dopiero za czwartym razem „wyznała swą winę, została surowo ukarana, do pokuty napomniana i do Stołu Pańskiego nie dopuszczona“. I ta także scena, jak Hendrickję oskarżają przed władzą sąsiedzi, przetwarza się w mózgu Rembrandta na obraz biblijny, przedstawiający żonę Putyfara, oskarżającą Józefa przed swym mężem. Żoną Putyfara jest opinia, która z obłudnem zgorszeniem obwinia Józefa; surowym Putyfarem, słuchającym jej zeznań, konsystorz reformowany; zaś biednym Józefem, spuszczającym nieśmiało oczy, słodka Hendrickje.

Był to prolog dramatu, który teraz miał się rozegrać. Rembrandt, lubo jego dzieła przedstawiały wartość wielu milionów, został nagle bez grosza, obarczony brzemieniem ogromnych długów. Całe jego mienie, odziedziczone i zapracowane, przepadło. Majątek syna jego Tytusa, którym zarządzał jako

opiekun małoletniego, znikł również. Poprzysiągł umierającej Saskii, iż będzie dobrym ojciem dla Tytusa, i na pamiątkę tej chwili namalował siebie jako Ezawa, tulącego czule w ramionach młodocianego Jakóba. Teraz prawa jego pierworodnego syna poszły w niepamięć. Malutka Kornelia, córeczka Hendrickji, o różowem jasnem liczku, wniosła w dom jego nowy promień słońca. Maluje siebie przeto jako Jakóba, błogosławiącego młodszego Efraima, a zapominającego o starszym, Manaseem. — Rembradt duma. Na obrazie kasselskim, za stołem, zarzuconym papierami, siedzi starzec, o siwych, przerzedzonych już włosach, pogrążony w głębokiem zamyśleniu. Myśli, skąd wydostać pieniądze. Jednakże odmówiono mu pożyczki, którą chciał zaciągnąć. Sam był sprawcą swego losu. Publiczność amsterdamska, która nie pospieszyła z pomocą, może spokojnie umyć ręce. I oto powstaje obraz, przedstawiający Piłata, umywającego obojętnie swe dłonie.

Pod naciskiem wierzycieli, 26 lipca 1656 r. ogłoszono jego niewypłacalność. Rembrandt, mimo swego wstrętu do wszelkich spraw pieniężnych, musiał się układać z komornikami. Pozornie niewiele go to wszystko obchodzi. Zdobył się na tyle spokoju, iż narysował portrety dwóch zarządzców masy konkursowej oraz przedstawiciela władzy sądowej, Haaring'a i jego syna. Atoli na ten sam rok przypada sztych, wyobrażający Naigrawanie się ze Zbawiciela. Gdy na rogach ulic przybito sądowe obwieszczenia o przymusowej sprzedaży zbiorów malarza van

Ryn, gdy w cichym domu przy Breestraat, jęli się ukazywać krawcy i rękawicznicy celem obejrzenia nagromadzonych przez artystę dzieł sztuki, budzi się w duszy Rembrandta wspomnienie Chrystusa, lżonego przez tłuszczę. W tym samym czasie rysuje Ukamienowanie pierwszego męczennika, św. Stefana: on sam jest także pierwszy pośród wielkich duchów, kamienowanych odtąd przez czerń mieszczańską. Rembrandta, zwiastującego nowe królestwo ducha, zapiera się lud jego. Maluje tedy Zaparcie się św. Piotra oraz Mojżesza, druzgoczącego w gniewie tablice praw.

Bogaty majster szewski kupił dom jego. On zaś wiedzie z początku życie tułacze, później Hendrickje i Tytus pośredniczą w sprzedaży sztychów, by zarobić na utrzymanie rodziny. Na Rosengracht, u wejścia do dzielnicy żydowskiej, znajdowało się małe mieszkanko, w którem powstały ostatnie jego dzieła. Gdyż Rembrandt, acz ograbiony z mienia, acz zaniesiony wichurą niedoli na ubogie, puste poddasze, gdzie codzienną jego strawą są śledzie, ser i chleb — nie ustaje przecież w zapasach. „Nie puszczę cię, aż mi będziesz błogosławił“, brzmią słowa Pisma Św., wypowiedziane przez Jakóba, pasującego się z aniołem. Obrazem tym, przechowywanym w Galeryi berlińskiej, poczyna się ostatni okres twórczości Rembrandta.

Moc jego nie zwątlała. Jeno nastrój i barwa obrazów są inne. Już nie maluje magicznych harmonij, zatapiających dom jego przy Breestraat, lecz chłodne, niemiłe świa-

tło dzienne, wpadające na poddasze. Już nie lubuje się we wspaniałych szatach, lecz w łachmanach. Nastraja wszystko na posępne, brunatne, lub szarawo-czarne tony. Jego sztuka jest sztuką nędzarza, który sam doświadczył na sobie salomonowego: „Wszystko jest marnością.“ Na obrazie z r. 1660, znajdującym się obecnie w Luwrze, stoi przed sztalugami w lichem, brunatnem odzieniu, w białej czapce na głowie; twarz ma nieogoloną, skórę zwiędłą, włosy siwe, ale nie wypuszcza pendzla i palety z ręki i nie przestaje malować. Franciszkaninem wydawał się snadź samemu sobie, odzianym w habit z brunatnej wełny; nie jest to więc przypadkiem, iż jeden z ostatnich swych sztychów poświęca św. Franciszkowi, który także nic nie posiadał. W tenże płaszcz z brunatnej wełny, który jemu samemu służy za odzienie, drapuje swe modele. Zajmuje go matka Hendrickji, biedna staruszka, która także wiele przebolała, gdy zaś troski zgnębiły ją i zbruździły jej oblicze, spędza czas na obcinaniu paznokci. Zajmuje go starzec, którego namalował jako św. Mateusza, słuchającego z zapartym tchem słów anioła, oraz znużony pielgrzym, znajdujący się w Galeryi weber'owskiej. Na pierwszym obrazie tematem jest natchnienie, udzielające się duszy ludzkiej z wysokości niebieskich, na drugim zaś, żarliwość modlitwy, poczętej w głębokościach serca. Atoli Chrystus, Bóg „poniżonych i obrażonych“, owłada przedewszystkiem myślą zdeptanego przez los artysty. Maluje obraz ze zbioru Demidoff, przedstawiający zbolałego, zelżonego człowieka o słod-

kich, dobrotliwych oczach, oraz widziadlane dzieło aschaffenburskie, na którem w gloryi nadludzkiego spokoju widnieje *Ecce homo.*

Dostał też, acz jeno z łaski, jeszcze jedno zamówienie. Za sprawą dawniejszego jego ucznia, malarza morza, Jan'a van de Capelle, który, jako właściciel farbiarni, miewał stosunki z sukiennikami, cech sukienniczy zamówił u artysty *Staalmeestr*'ów. Rembrandt, który w r. 1642 ze suchej sceny strzeleckiej stworzył obraz czarodziejski, wykonywa zamówienie, nie myśląc o eksperymentach, tak, jak mu polecono, jak malowali jego poprzednicy. Atoli zamówienia przynoszą mu snadź nieszczęście. Jak w r. 1642, po ukończeniu „Straży Nocnej," traci Saskię, tak w 1664, po wykonaniu *Staalmeestr*'ów, umiera mu Hendrickje. Jakby tknięty przeczuciem, iż ma zostać sam jeden na świecie, już w r. 1659 narysował sztych, zatytułowany „Spotkanie Młodości ze Śmiercią"; przedstawia on dwoje młodych ludzi, Hendrickję i Tytusa, którym drogę zastępuje śmierć z klepsydrą w ręku. Zaś kiedy Hendrickje zgasła, reszta jego życia staje się przewlekłem konaniem. Ostatnie portrety świadczą o niewysłowionej męce, która stargała sił jego ostatek. Oblicze ma obrzękłe, policzki gąbczaste, w źrenicach zarzewie niewygasającego cierpienia. Opaska, którą nosi pod czapką, jest dowodem chronicznych bólów głowy. Oczy mu mętnieją, snadź poczyna wzrok tracić. Weyermann opowiada o nim, iż za dnia śpi, a nocami upija się po gospodach wódką. Z sową, mieszkającą w ciemnościach, poró-

wnywa go Cats, zaś szlachetny kawaler von Sandrart widuje go w dzielnicy ubogich, błąkającego się chwiejnym krokiem między budami kramarzy.

Rysować już nie może, gdyż niedowidzi. Ale pendzla nie wypuszcza z ręki. Nakłada nożem farby, maluje relief'y. W ten sposób powstaje portret familijny z Galeryi brunszwickiej, przedstawiający niewiadomo kogo, oraz dziwne dzieło z Muzeum amsterdamskiego. Osamotniony artysta odtworzył na niem legendę o Boasie, który w podeszłym wieku pojął młodą dziewczynę za żonę. Datę ostatnią — rok 1668 — spotykamy na Ukrzyżowaniu Zbawiciela z galeryi darmsztadzkiej. Jeden żołdak zakłada Chrystusowi na nogi kajdany, drugi podciąga go na powrozie w górę. Dokonało się! Umarł 8 października 1669 r., wkrótce po śmierci Tytusa, który podążył przed nim do krainy cieniów. Z inwentarza wiadomo, iż, krom narzędzi malarskich oraz sukien wełnianych, nic po nim nie zostało. Żywot jego był tragedyą wybrańca. Nazwano ją tragedyą pierwszego człowieka nowoczesnego.

Spis artystów.

Prof. Ryszard Muther

Historya Malarstwa

V

Malarstwo w epoce rokoka tudzież Wielkiej Rewolucyi.

PRZEŁOŻYŁ

Stanisław Wyrzykowski

WARSZAWA
Nakładem JANA FISZERA

ОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 27 Апрѣля 1904 года.

Treść tomu V-go.



Druk Alfreda Zonera, Warszawa, Chmielna 26.

I. Koniec malarstwa holenderskiego.

1. Malarze rodzajowi.

Rembrandt jest w sztuce holenderskiej wyjątkiem. Aczkolwiek jego uczniowie niejednokrotnie przypominają na pozór mistrza, to jednak dzieła jego są najwyższemi objawieniami geniuszu, zaś ich obrazy jeno dobremi malowidłami olejnemi. Podobno Rembrandt nie szczędził z początku czasu na działalność nauczycielską. Będąc sam najindywidualniejszym śród wszystkich artystów, pielęgnował też samodzielność u innych; pracownię, w której malowali, kazał poprzedzielać ściankami, aby jedni nie wywierali wpływu na drugich. Atoli, chroniąc ich przed oddziaływaniem wzajemnem, przygniatał mimo to brzemieniem indywidualności własnej. Brali też od niego, co się jeno wziąć dało: tkaniny, kostyumy, sposób oświetlania. Z początku, gdy był przedmiotem uwielbień całej Holandyi, szczycili się tem, że ich obrazy poczytywano za dzieła mistrza. Później, gdy po-

stradał względy tłumu, zawrócili na „stateczniejsze“ tory, zeszli na szerokie, ubite gościńce sztuki, dostępnej dla wszystkich.

JAN LIVENS i WILLEM DE POORTER uczęszczali już w Leyden około 1630 r. do pracowni mistrza. Głównem dziełem Livens'a jest „Ofiara Abrahama“, znajdująca się obecnie w Brunszwiku. Nadto znany on jest jako twórca drzeworytów, które dawniej uchodziły za dzieła Rembrandta. De Poorter'a „Salomon, składający ofiary fałszywym bogom“, powstał pod wpływem rembrandtowskiego „Symeona“ z 1631 r. JACOB ADRIAEN BACKER, jeden z pierwszych, którzy w 1632 r. kształcili się w amsterdamskiej pracowni mistrza, został portrecistą i przez całe życie hołdował stylowi portretowemu Rembrandta z 1632 r.: jego wizerunki są to krzepkie roboty, nacechowane prostotą i rzeczowością. FERDYNAND BOL, który do swych pierwszych obrazów—jak Ucieczka do Egiptu, Sen Jakóba, Aniołowie u grobu Chrystusa, Tobiasz—niejednokrotnie wprost przenosił figury rembrandtowskie, stał się później rozsądnym, pojednawczym karjerowiczem i zaskarbiał sobie względy publiczności w miarę tego, jak je Rembrandt wskutek swych „dziwactw“ coraz bardziej tracił. Pięknymi typami, połyskliwemi tkaninami, kolumnami i powiewnemi draperyami usiłował nadać swym obrazom pozory wytworności, na której Rembrandtowi zbywało w oczach tłumu. Drogę od Rembrandta do Van Dyck'a odbył też GOVAERT FLINCK. A ponieważ ta okazałość flamandzka odpowiadała życzeniom tłumu,

więc też rychło stał się cenionym portrecistą wszystkich książąt oraz korporacyj.

Wierniej przestrzegał zasad Rembrandta GERBRAND VAN DEN EECKHOUT. Obrazy jego, jak Jawnogrzesznica z Muzeum Rijks, stwierdzają nie tylko tematem, lecz i sposobem traktowania światła zależność od Rembrandta. Suchszym i prozaiczniejszym od niego jest JAN VICTOORS, zaś SALOMON KONINCK przedstawia się na swych malowidłach z życia pustelników niemal jako kopista. Za to na początku drugiej połowy stulecia wydaje szkoła rembrandtowska kilku subtelnych artystów. Kobiety, obierające buraki, młode dziewczęta, stojące w zadumie u okna, staruszki przy kołowrotku, porzezane zwierzęta — oto treść cichych, delikatnych, ogromnie nowoczesnych obrazów NICOLAS'A MAES'A. Światło igra na czerwonych obrusach, szarych ścianach i bladawo-niebieskich krużach. Wobec dzieł takich, jak scena rodzinna z małym doboszem, milkną wszelkie względy chronologiczne. Dziś jeszcze możnaby je wystawić, kładąc u dołu podpis Ch. Bischop'a. Dopiero później, po pobycie w Antwerpii, przejawia się w jego portretach wyraz teatralnego dostojeństwa. CAREL FABRITIUS, który w 30 roku życia zginął podczas wybuchu prochowni w Delft — byłby został niewątpliwie jednym z najpierwszych artystów holenderskich, gdyby był pożył dłużej. Nieliczne jego obrazy należą do najprzedziwniejszych dzieł tej szkoły. Wszędzie odzywa się malarz, który, unikając niewolniczego naśladownictwa mistrza, samodzielnie bada

czary drgań świetlnych tudzież uroki niezwykłych nastrojów barwnych. Zwłaszcza „Szczygieł“ z Muzeum haaskiego nie ustępuje w niczem nowoczesnym studyom Degas'a. Najsubtelniejszym pejzażystą szkoły rembrandtowskiej jest PHILIPS KONINCK. Rembrandt wtajemniczył go w poezyę rozległych równin. W dal roztaczają się bezbrzeżne płaszczyzny, pokryte jeno niskiemi zaroślami. Nad niemi sklepią się przeźrocza jasne i kryształne. Śród malarzy przestworów morskich wyróżnia się JAN VAN DE CAPELLE, bezsprzecznie najpieściwszy i najsubtelniejszy kolorysta w tej dziedzinie. Inni malowali dla marynarzy portrety okrętów, de Capelle zaś, jako człowiek zamożny i jeno z zamiłowania imający się pendzla, hołdował jedynie czystej sztuce i o wiele artystyczniej odtwarzał zwiewną grę świateł, niż to zazwyczaj czynili rzeczowi i prozaiczni malarze holenderscy. AART DE GELDER miał odwagę zostać uczniem Rembrandta wtedy, gdy wielki artysta stał się już przedmiotem ulicznego pośmiewiska. Podobnie jak de Poorter wzorował się na młodzieńczej manierze Rembrandta, tak de Gelder został sobowtórem napoły ociemniałego męczennika, nakładającego farby na płótno nożem. Wiele jego obrazów, jak Abrahama z Aniołami, drezdeńskiego *Ecce homo* i berlińskiego Boasa, znamionuje taka krzepkość i szeroki rozmach, iż brano je dawniej za prace sędziwego mistrza.

Jest to zresztą jeno echo rembrandtowskiego ducha, iż jego uczniowie malują jeszcze niekiedy obrazy biblijne. Wszyscy inni Ho-

lendrzy nie znają zupełnie krainy marzeń. Z zadowoleniem rozgaszczają się na ziemi, lubując się błogością, jakiej spokojnym pracownikom, uprawiającym pilnie i rozsądnie maluczkie swe pielesze, użycza mierność.

Holandya, mimo swego wszechświatowego handlu, była w istocie rzeczy filisterskim kraikiem. Dziś jeszcze, zwiedzając w Amsterdamie stare domy patrycyuszowskie, podziwiamy niemniej ich pełną powagi stateczność, ład i czystość, jak mieszczańską nudę oraz opasłą szczęśliwość, zalegającą ich kąty. Lśnią miedziane naczynia kuchenne. W wielkich, codziennie okurzanych szafach leżą stosy owej trwałej, dla wielu pokoleń przeznaczonej bielizny, która ongi stanowiła dumę naszych prababek. Wzdłuż ścian stoją proste szeregi krzeseł, uszykowanych jak żołnierze, zaś nad niemi widnieją na drewnianych gzemsach równie symetrycznie rozmieszczone fajansowe talerze tudzież srebrne kubki i dzbany. Wyżej wiszą obrazy, niewielkie sceny rodzajowe, okurzane z tą samą starannością co meble, a swym kolorytem i mdłem oświetleniem znakomicie przystosowane do ogólnego charakteru komnat. Obok nich poumieszczano fajanse delfckie, starannie wykończone drzeworyty oraz mapy, przypominające widzowi daleko sięgającą potęgę żeglarskiego ludu. Zaś w ogrodach, okalających domy, drzewa i trawniki są również sztywne, prostolinijne i odmierzone; na czworobocznych, starannie utrzymanych grzędach rosną tulipany i hyacynty. Nawet fasady domów śnieżną lśnią białością. Stosownie do

wymagań przysłowiowej czystości holenderskiej bywają odświeżane raz lub dwa razy do roku. Wszystko w tym kraju świadczy o porządku tudzież o zmyśle praktyczności: zarówno schludne domy, jak regularne rzędy drzew, obrzeżających skwery. Stawy i kanały rozmieszczają się na pejzażu ze ścisłością matematyczną. Temu charakterowi krainy odpowiada sztuka.

Po dziś dzień tchnie sztuka holenderska jakowąś zaściankowością i ograniczonością, a jej zasadniczym rysem jest ociężały, rozmiłowany w sobie spokój, wszelkiemu żywszemu ruchowi wrogi. Brak jej zupełnie pierwiastków wyobraźniowych i poetycznych. Widzowi zda się, iż oddecha miękkiem, jednostajnem ciepłem wielkich, fajansowych pieców, rozpowszechnionych po zamożnych domach holenderskich. Wszystko znamionuje kontemplacyjna pogoda oraz dobroduszna prostota. Malarze poprzestają na odtwarzaniu swych stron rodzinnych, okazałych portów miast nadmorskich, spokojnych kolei swego żywota, ciężkich ciał wołów oraz tłustej gleby pól ojczystych. Są nieprzyjaciółmi wszelkich przewrotów, wszelkich, ku niebu zmierzających porywów, powodują się swym rozważnym, beznamiętnym temperamentem, tworzą spokojny kraik, do którego nie dolata zgoła rozgwar dnia powszedniego. Ich dzieła celują smakiem tudzież aż niemal usypiającą dobrocią. Malują to samo, co przed dwoma stuleciami. Każdy z nich ma swój maluczki zagon, który uprawia bez przerwy,

maluje j e d e n obraz, by go potem powtarzać przez całe życie.

Malarstwo rodzajowe czerpie początkowo swe tematy wyłącznie ze scen żołnierskich, z czasem atoli poczyna ogarniać całą dziedzinę życia, przechodzi od żołnierzy do chłopstwa tudzież do odtwarzania sfer mieszczańskich.

Rozmiłować się w scenach chłopskich z w. XVII jest nader trudno. Wyrobiliśmy sobie, dzięki Millet'owi, zbyt wysokie wyobrażenie o dostojeństwie etycznem sztuki i o godności człowieka, byśmy mogli znajdować upodobanie w błazeńskich konceptach dawnych Holendrów. Nie zdawali oni sobie jeszcze sprawy z wielkiego słowa: *praca*, któremu malarstwo z życia ludu całe swe znaczenie zawdzięcza. Żaden z malarzy motywów chłopskich nie ma odwagi zstąpić w bezdno życia. Robią z chłopów kukły, przedstawiają swych bohaterów tak komicznie, iż pytanie, z czego ci ludzie żyją, zgoła ich myśli nie zaprząta. Żaden nie odwiedza ludu przy pracy na roli, przy pługu, bronie, kosie i motyce. Hulanki i pijatyki, bójki i stypy— oto wyłączna dziedzina tematów. „Powieść hultajska", która pod owe czasy jawi się jako oddzielna gałęź literatury, stanowi uzupełnienie logiczne. Zaś typy świadczą także o nader bliskiem powinowactwie. Niepodobna poprostu przypuścić, żeby kiedykolwiek istnieli tacy idyotyczni chłopi, takie krępe, głupkowate, o kartoflowatych nosach stworzenia, wiodące żywot napoły zwierzęcy. Ale z drugiej strony nie chce się także wierzyć, by

byli oni tacy czyści i wytworni, jak ich widzimy na innych obrazach, aby mieli tak starannie utrzymane paznokcie i z taką gracyą wirowali w tańcu przy dźwiękach muzyki. Jedni upiększali chłopa, uposażając go przymiotami salonowca; inni wprowadzali go do sztuki jako figurę komiczną, ażeby z jej głupoty i prostackiego nieokrzesania mógł uśmiać się do syta ogładzony mieszczuch.

Pierwszą drogą podążyli Flamandowie. DAVID TENIERS, przystępując za przykładem Holendrów do malowania obrazów chłopskich, wybierał najurodziwszych parobczaków i najładniejsze dziewczęta, wyszlachetniał ich nadto, przyoblekał w pozory wytworności, jednem słowem, ogładziwszy chłopa, uczynił go pokupnym towarem na targowiskach dzieł sztuki. Wszyscy oni zachowują się, jak przystało na ludzi dobrze wychowanych. Skaczą, tańczą, śpiewają, ale zawsze w granicach przyzwoitości i poprawności. Lubo zastęp jego postaci zda się nader mnogim, to w istocie rzeczy są to jeno kolejno występujące maryonetki o wyuczonych słowach i wystudyowanych gestach, kuglarze w kostyumach chłopskich, nie zapominający ani na chwilę, iż grają przed publicznością, złożoną z ugrzecznionych panów i dobrze wychowanych dam.

ADRIAEN OSTADE stoi na przeciwległym biegunie. Chce wzbudzać śmiech głupkowatością typów, komizmem min tudzież krotochwilnością sytuacyj. Dziedziną jego jest gamoniowatość i dobroduszna głupota.

Rozpoczyna — wzorem Brouver'a — od bójek karczemnych i tym podobnych scen prostackich. Później bierze w nim górę flegmatyczność holenderska i, zamiast dawniejszych pijatyk, pojawiają się spokojne sceny z życia ludu. Chłopi już nie szaleją i nie rozwalają sobie łbów, lecz jedzą, piją i palą po gospodach. Wędrowny skrzypek idzie przez wieś, z okien wyzierają ludzie, słuchający jego gry. Lub na ganku, zacienionym winogradem, siedzi jakaś rodzina. Spokojna zaduma i sielankowa cisza znamionuje ostatnie jego dzieła. Atoli nie wyrzeka się także płytkich konceptów, niesmacznie powydłużanych nosów i karykaturalnych głów.

Brat jego młodszy, ISAAK OSTADE, jest poważniejszy i więcej rzeczowy. Lubił zwłaszcza natłok koni i wozów przed gospodami wiejskiemi. Widzimy cwałujących jeźdźców; wozy chłopskie, zatrzymujące się na popas; kucie koni; żebractwo, wałęsające się po gościńcach. Unikał przesady, umiał patrzeć na rzeczy poprostu i szczerze, jest nam przeto bliższy od wielu innych. Gdyż sprośność i płaski komizm CORNELIS'A BEGI, RICHARD'A BRAKENBURGH'A i CORNELIS'A DUSART'A nie przemawia do nas wcale. Ich „jowialny humor“, plugawe ich błazeństwa już nas nie rozśmieszają. Ich obrazy dowodzą, iż dalszy rozwój w tym kierunku był niemożliwym. Pomijając nawet tę okoliczność, że rubaszny ton szkoły hals'owskiej przestał już odpowiadać upodobaniom cywilizowanej Holandyi z połowy wieku — niepodobna nie zauważyć, że malarze

nie odkrywają nowych rysów w życiu ludu. Głupota, prostactwo, nieokrzesanie stanowi i nadal maluczką ich dziedzinę. Malarstwo chłopskie XVII w. zakrzepło przeto w jałowym komizmie i dopiero w XIX-em stuleciu, pod wpływem nowych czynników społecznych i literackich, weszło w wyższą, szczytniejszą fazę rozwojową.

JAN STEEN, „Molière malarstwa holenderskiego“, ma przynajmniej tę zasługę, iż rozszerzył zakres motywów. Na portrecie własnym śmieje się rubasznie, odstawiwszy na bok kufel z piwem. Ten rys pijacki, ten falstaffowski, jowialny humor znamionuje większość jego dzieł. Jako malarz i jako człowiek najchętniej przebywa w knajpie. Chłopi wodzą się za łby i ciskają w siebie kuflami. Jakiegoś pijanicę wloką towarzysze ku domowi. Przed gospodą wędrowny znachor zachwala swe lecznicze środki. Stary wyga mizdrzy się do kelnerki.—Atoli wesoły szynkarz leydeński jest nie tylko malarzem humoru z pod wiechy. Maluje on także zabawy dziecinne, sceny toaletowe, serenady i gody weselne. Trywialną rubaszność wypiera cię-tość, figlarność tudzież zjadliwy dowcip. Niekiedy miewa nawet zapędy dydaktyczne i moralizatorskie, smaga, niemal jak Hogarth, biczem satyry. „Jak nabyto, tak pozbyto. Niedaleko pada jabłko od jabłoni. I w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu. Na miłość niema lekarstwa“—oto znamienne tytuły jego dzieł, zadowalniające w równej mierze znawców, domagających się od obrazu zalet artysty-

cznych, jak tłum, żądny zabawnych anekdotek.

Wytworniejszem atoli jest malarstwo, unikające wszelkiego gawędziarstwa tudzież charakterystycznych *pointes* rysunkowych a mające natomiast na względzie wyłącznie wartości artystyczne. Wszycy ci malarze byli żartownisiami, bawili dobrze wychowanych *mynheer*'ów jowialnemi opowieściami o złajdaczeniu i nieokrzesaniu ludu. Jedni wybierali ku temu formę niezdarnej krotochwili, drudzy czynili to spokojniej, szlachetniej. Drastyczne prostactwo ustępuje miejsca epigramatyczności, rubaszna facecya — noweli. Atoli punktem wyjścia jest wciąż jeszcze anekdota. Poezyi prostoty, czaru czystego artyzmu w malarstwie jeszcze nie odkryto. Mieszczuch holenderski zdolen był bowiem ocenić jeno ścieranie się kontrastów, nie artyzm. Chodziło o to, aby tłumom zaszczepić kulturę artystyczną. Po *clown*'ach jawią się przeto malarze. Tematy stają się rzeczą obojętną — zwykłe sceny z życia codziennego, bez akcyi, bez epizodów—zaś piękność obrazów polega jeno na stronie czysto technicznej. Tam ludzie szczerzą zęby, spoglądają na widza i grają przed nim swą komedyę. Tu znajdują się oni w swem kółku i nie popisują się niczem zajmującem: marzą, czytają, piszą, zabawiają się muzyką lub rozmową. Nastrój snowa się jeno z barw tudzież żywych drgań świetlnych.

To zdobycie dziedziny czystego artyzmu ułatwiła nieco ta okoliczność, iż kilku malarzy zetknęło się z kulturami arystokratycz-

nemi. GERHARD TERBORG, stojący na czele tej grupy, wyszedł, co prawda, ze szkoły Fransa Hals'a. Już jego dzieła młodzieńcze znamionują — w przeciwieństwie do światłocienia innych artystów — tony czarniawoszare, odpowiadające skali, którą lubił Frans Hals w swych latach późniejszych. Dokoła figur spiętrza — wzorem innych malarzy ze szkoły halsowskiej—martwe przyrody z głów trupich, klepsydr i ksiąg. Z czasem atoli stają się dlań wzorem inni mistrze. Będąc człowiekiem wytwornym i przedsiębiorczym, udał się w r. 1635 do Anglii na dwór Karola I-go, gdzie oczarowały go połyskliwe, mlecznobiałe atłasy dam na portretach Van Dyck'a. W r. 1648 był obecnym przy zawarciu pokoju w Monasterze i uwiecznił go na obrazie, znajdującym się w Galeryi Narodowej londyńskiej. Dalszem następstwem tego pobytu było to, iż, za namową posła hiszpańskiego, postanowił sprobować szczęścia w Madrycie. Wprawdzie Velasquez bawił podówczas w Rzymie, ale jego obrazy wisiały w Alcazarze, zaś późniejsze dzieła Terborg'a świadczą, jak przemożne wrażenie wywarł na niego duch i barwa Velasquez'a. Na jego wizerunkach jawią się wytworni panowie o hiszpańskiej niemal *grandezzy*, ubrani, jak u Velasquez'a, całkiem czarno i, jak u niego, odrzynający się całą swą postacią od perłowo-szarej ściany. Jest to hiszpański styl dworski, jeno przełożony na miniaturowość holenderską. Tak samo na swych obrazach rodzajowych popisuje się nie tylko żółcizną wielkiego Hiszpana tudzież słynnym

jego różem, zwiewną szarością i głęboką czernią. Zachowuje nadto dostojną powagę oraz chłodną powściągliwość, wyróżniającą go jak rycerską, jak hiszpańską omal indywidualność z pośród ciżby prostackich Holendrów.

Aczkolwiek czasy wojenne minęły, pozostał Terborg malarzem żołnierzy, po części dlatego, iż w oczach filistra holenderskiego otaczał oficera nimb elegancyi, a poniekąd i z tego powodu, że jasne uniformy, rapiery i pióropusze, w połączeniu z białemi atłasowemi sukniami tudzież bramowanymi gronostajem stanikami eleganckich dam, umożliwiały nader wytworne harmonie kolorystyczne. Wzgląd na barwy rozstrzygał jedynie o treści obrazów. Chwacki dobosz wręcza list niby *postillon d'amour* i czeka na odpowiedź by odnieść ją swemu panu. Na innym obrazie siedzi towarzystwo, złożone z dam i oficerów. Nawet ów słynny obraz, który Goethe opisuje jako „napomnienie ojcowskie“, przedstawia w istocie jakąś damę w bieli, zaś przed nią jakiegoś pana w kapeluszu z piórami, stojącego obok drugiej damy w czerni. Wokół gromadzi on zazwyczaj martwą przyrodę: srebrne filiżanki, pięknie rznięte kryształy, srebrne lichtarze, delfckie fajanse oraz kosztowne wytwory obcego przemysłu, sprowadzone do Holandyi z dalekich kolonij. Jeśli tematem jest muzyka, nie miłość, to gra i tany odbywają się inaczej niż u Ostade'a i Steen'a. Sceny rozgrywają się wyłącznie w salonie, w doborowem towarzystwie. Lutnia, której delikatny, srebrny ton dobrze odpowiada srebrnemu tonowi obrazów, służy

bądź to do popisów salonowych, bądź do duetów między panami i damami. Dystyngowany, chłodny, spokojny: oto słowa, przychodzące na myśl przed wszystkiemi jego obrazami.

Krom niego, jeden jeno artysta wywiera wrażenie równie „hiszpańskie“: jest nim MICHAEL SWEERTS, znany z jednego tylko, ale bardzo subtelnego obrazu, przechowywanego obecnie w Pinakotece monachijskiej. Przedstawia on czterech parobczaków, siedzących w gospodzie. Figury atoli zaledwie zwracają uwagę, przedewszystkiem uderza harmonia tonów czarnych i białawo-szarych. Sweerts na kilku znanych ponadto sztychach, tytułuje się: *eques et pictor*, i rzecz dziwna, że nic więcej niewiadomo o tym rycerskim malarzu.

Dzieła PIETRA DE HOOCH są równie beztreściwe, jak malowidła Terborg'a. Kilka osób zebrało się w pokoju, przed drzwiami domu, na podwórzu lub w ogrodzie. To znów jakaś kobieta czyta list, szyje, siedzi przy kolebce, darzy obdartego dzieciaka jałmużną, albo rozczesuje swej córeczce włosy. Artystę nęci jeno światło słoneczne, wpadające nakształt kolumny złotych pyłków do mrocznej izby lub zalewające ciemne podwórka. Lubi zwłaszcza, gwoli urozmaiceniu efektów świetlnych, wodzić wzrok widza po kilku komnatach. Od przodu np. jest pokój, pełen blasku słonecznego, zaś przez uchylone drzwi widać drugi, jeszcze jaśniej oświetlony, lub pogrążony w mgławych mrokach. Albo spojrzenie pada w głąb cienistego ogrodu, a dro-

ga obok widnieje w powodzi ciepłego światła słonecznego. Hooch dzięki tej ujmującej prostocie jest artystą ogromnie subtelnym. Nie myśli się poprostu o pochwałach dla malarza, lecz chciałoby się samemu być w tych miłych pokojach, gdzie promienie słoneczne igrają na sprzętach i posadzce, a woda syczy zcicha na ogniu.

Miał on dwóch sobowtórów, których dawniej niejednokrotnie brano za niego: ESAIAS'A BOURSSE i JOHANNES'A JANSSENS'A. Różnią się od Hooch'a jeno tem, iż ludzie przez nich malowani, są mniej zamożni. Holendrzy Hooch'a należą do majętniejszych sfer mieszczańskich. Mieszkania ich zdobią marmurowe posadzki i masywne, ciężkie meble. Izby osób, malowanych przez Boursse'a i Janssens'a, mają wygląd pustszy, uboższy. Posadzki nie są z marmurowych kostek, lecz zwyczajnej czerwonej cegły. Zamiast ciepłych, złotawych tonów de Hooch'a, przeważają barwy zielonawo-brunatne.

JAN VAN DER MEER rozmiłował się w jasno pałającej światłości słonecznej. Nauczyciel jego, Carel Fabritius, uczeń Rembrandta, zwrócił uwagę jego na czary światła. Zaś zagadnienia, przezeń podejmowane, są znów inne niż problemy de Hooch'a. Ten ostatni maluje całe pokoje z całemi figurami. Światło napływa przez drzwi, zalewając wszystko równomiernie mgławą falą. Van der Meer przesuwa postacie tuż na sam skraj obrazu i odtwarza je w półfigurach, zaś pokoju nie maluje w całości, lecz daje jeno wykrawek. Światło nie wpada przez drzwi, lecz

z boku, przez okno. A ponieważ postacie znajdują się na samym przedzie, nurzają przeto w cieniu, gdy plan środkowy i głąb mży jasno światłem słonecznem. Skala barw jest również inna. Obrazy Hooch'a są nastrojone na ciemną czerwień, van der Meer lubi natomiast księżycową zwiewną modrość tudzież delikatną, cytrynową żółciznę. Na ścianie wisi zazwyczaj mapa w czarnych ramach, odrzynająca się nader ciekawą biało-czarną plamą barwną od delikatnej, perłowo-szarej płaszczyzny tła.

Godzi się nadto wymienić NICOLAS'A, KOEDIJK'A, PIETRA VAN SLINGELAND, QUIRIN'A BREKELENKAM'A, JACOB'A OCHTERVELD'A i NICOLAS'A VERKOLJE. Zaś twórczość GABRIEL'A METSU jest rezultatem wszystkiego poprzedniego. Tematy terborg'owskie: damy, oficerowie, dobosze i koncerty—jawią się naprzemian ze steen'owskiemi wizytami lekarskiemi, z targowicami, gdzie się sprzedaje jarzyny lub ryby. Pomimo krótkiego okresu działalności, zdołał zilustrować całe życie holenderskie, lud i sfery wytworniejsze.

2. Pejzażyści.

Niemniej od obrazów rodzajowych ulubione były sceny zwierzęce. Hodowla bydła grała bowiem w Holandyi niepoślednią rolę. Dziś jeszcze kraj ten jest podobny do wielkiej zagrody włościańskiej. Wzgórza i doliny pokrywa miękki kobierzec murawy. Roztaczają się pola, zasiane koniczyną lub zasadzone

włoszczyzną, ciągną się w dal szmaragdowe łąki. Wszędzie napotykamy paswiska, otoczone żywopłotem. Na trawie spoczywają woły i owce, takie białe, jak gdyby właśnie wyszły z kąpieli. Na czele malarzy zwierząt stoi PAUL POTTER. Z holenderską rzeczowością malował on ogromne, brunatne cielska tudzież powolny, ciężki chód bydła, bydła holenderskiego, gdyż zwierzętom jego obce są wszelkie namiętności, zapasy i gwałtowne ruchy. Żują flegmatycznie, rozkoszują się wygodą i spokojem. Wokół rozpościera się soczysta zieleń łąk, a ponad niemi sklepi się potężnie niebo, zlewające się niepostrzeżenie na widnokręgu z morzem. ADRIAEN VAN DE VELDE jest ruchliwszy, kokieteryjniejniejszy, ma mniej siły a więcej gracyi. Zamiast jasnej zieleni wiosennych tonów Potter'a, przeważa u niego światłocień złocisty. Zwierzę, stanowiące dla Potter'a przedmiot główny, jest dlań jeno częścią pejzażu.

W pierwszej połowie stulecia maluje konie GERRIT BLEEKER. Potem jawi się PALAMEDES PALAMEDESZ, lubujący się w gwałtownem wrzeniu potyczek kawaleryjskich, tudzież PIETER VAN LAAR, artysta krzepki i jędrny, który z walących się kuźni i osteryj rzymskich tworzył ładne obrazki. Najbardziej znanym jest gibki, elegancki PHILIPS WOUWERMAN. Obrazy jego przedstawiają żołnierzy, prowadzących konie do kucia, cyganów i markietanów, panów i damy, wyruszające konno w pościg za jeleniem lub na łowy ze sokołem, wytwornych myśliwych przy śniadaniu oraz młodzież, ujeżdża-

jącą rumaki. Wykonanie tchnie dziarskością i inteligencyą. Na tle przedniem miewa zazwyczaj jakiegoś siwka, tworzącego ciekawą białą plamę barwną. Drób malował MELCHIOR HONDEKOETER; jego kurniki, indyki, pawie i kaczki widuje się we wszystkich niemal galeryach.

Pejzażyści szli dalej drogami, wytyczonemi przez Esaias'a van de Velde i Herkulesa Seghers'a. Jeszcze ci artyści z trudnością obywali się bez sztafażu figuralnego: — jeźdzców, rybaków, przechodniów i łyżwiarzy—gdyż publiczność domagała się treści przedmiotowej. Teraz znikają figury, a pejzaż staje się samodzielnym. W tym samym czasie, gdy Spinoza głosił boskość wszechświata, malarstwo pejzażowe święci pierwsze swe tryumfy.

Pejzaże holenderskie różnią się pod względem kolorystycznym od wszystkich dawniejszych tem, iż, zamiast piękności barw, przeważa na nich „piękność tonów": jest to właściwość, wynikająca po części stąd, iż mglista atmosfera holenderska tłumi wszelkie kolory, po części zaś spowodowana reakcyą przeciw szkole brueghel'owskiej. Ostatecznym celem tych artystów flamandzkich była świeża, godowa barwistość. Wprowadziwszy trzy tony: brunat, zieleń i błękit, dla planu przedniego, środkowego i tylnego, przekształcali oni przyrodę w migotliwą scenę, oświetloną różnokolorowem światłem, zaś pośrodku pstrych tych kulis malowali pstre figurki i tęczowe zwierzęta. Malarze holenderscy unikali wszelkich barwnych kontrastów i wogóle wszelkich

barw określonych. Jasna zieleń drzew, błękit niebiosów oraz kolor sztafażu:— wszystko to podporządkowuje się ciemnemu, brunatnawemu zazwyczaj tonowi ogólnemu. Pogląd kolorystyczny, wykształcony na obrazkach, przedstawiających wnętrza, poczyna wywierać stanowczy wpływ i na malarstwo pejzażowe.

Pierwszy z tej grupy, JAN VAN GOYEN malował pobrzeża morskie, jezioro Zuyder oraz brzegi rzeki Mozy. Rzeki, toczące leniwo swe fale, z łodziami, co mkną cicho ku morzu, i rybakami, wyciągającemi na ląd swe siecie: oto jego zwyczajne tematy. Znamionuje go przedewszystkiem brunat, nasycony wilgotnym oparem. SALOMON RUYSDAEL jest nieco żywszy w kolorze. Liście zwłaszcza nie są szaro-brunatne, lecz żółtozielone. Na obrazach jego widnieją najczęściej bagniste topiele, w których zwierciedli się ulubiona przezeń wierzba.

Uczeń jego i siostrzeniec, JAKOB RUYSDAEL, słusznie uchodzi za największego pejzażystę holenderskiego. Cechą wszystkich jego obrazów jest wytworna, akademicka krasa. Był też wszechstronniejszym od innych, malował wszystko, co mu nastręczały pielesze rodzinne: stuletnie dęby i wzgórza wrzosem pokryte, bagna i stojące wody, cieniste bory, w których pasie się bydło, i wodospady, szumiące śród posępnych jodeł. Możnaby nawet wykazać, iż w dziełach Ruysdael'a odźwierciedlają się losy ich twórcy. Ruysdael bowiem, wraz z Hals'em i Rembrandtem, należał do artystów, nierozumianych przez swą

epokę. Ostatnie lata życia spędził samotnie, przygnieciony brzemieniem trosk i ostatecznie umarł w szpitalu. O tej niedoli zdają się mówić jego obrazy. Zaczyna cicho i pogodnie. Maluje wydmy z okolic Amsterdamu, ceglane dachy, pola, zarośla, rozległe równiny, rozpościerające się pod srebrzystoszarem, jasnem niebem. Potem następuje okres spokojnego poczucia własnej siły. Olbrzymie stare dęby, urągające dzikim nawałnicom, wyciągają ku niebu swe potężne konary. Z kolei nastaje okres walki i zniweczonych nadziei. Maluje przeto rozkiełznanie żywiołów, szał zniszczenia oraz lęk przyrody. Na niebie kłębią się czarne chmury, ich ćmę targają upiorne błyskawice. Deszcz zalewa strumieniami ruiny jakiegoś kościoła. Szumne wodospady buchają z cieniów odludnego boru, rwąc skały i niosąc rozdarte jodły. Lub huragan szarpie wierzchołkami nagich, uschniętych drzew. Spienione fale huczą wokół chatyn rybackich, oderwane głazy druzgocą się z przeraźliwym trzaskiem o wybrzeże. Wkońcu osnuwa duszę twórcy samotność, melancholijna rezygnacya. Wiedzie nas w dalekie ostępy leśne. Białym całunem śnieg okrywa ziemię. Nad zwietrzałymi grobowcami sklepi się posępny brunat niebiosów. Pośród zmurszałych płyt nagrobnych przeciska się mozolnie strumień górski.

MEINDERT HOBBEMA nie mógł wyżyć z malarstwa. Dla chleba został przeto poborcą podatków. Nie mając wielkich wymagań, żył szczęśliwie w gronie swej rodziny. Wesołość ta, zadowolenie i pogoda

odzwierciedla się w jego twórczości. Unika rozhuków fal, brzemiennych obłoków, posępnych jodeł i melancholijnych zwalisk. Lubi jeno chaty chłopskie, młyny, spokojne strugi, łąki i gaje. Sielankowa błogość, cicha słoneczność zalega ziemię. Maluje aleje, wiodące do ustronnych wioszczyn, drożyny polne, gubiące się w zieleni, stawy, gdzie śród lilij wodnych pluskają się kaczki. Z poza drzew wyziera czerwień dachówki. W cienistem ustroniu leśnem klekota młyn, promienie słoneczne igrają wśród listowia. Różni się od Ruysdael'a także tem, iż przyroda tchnie u niego jakowąś łagodnością i przystępnością. Samotnik Ruysdael malował samotność: cmętarze, pierwotne puszcze, gęstwy niedostępnych chaszczów. U Hobbemy łodzie, kołyszące się przy brzegu, świadczą, iż w pobliżu są rybacy. Dymy, unoszące się nad zacisznemi chatami, mówią o obecności ludzi. „Jest w gaiku drożyna"... wiersz ten określa charakter jego idylicznej, wdzięcznej, pogodnej sztuki.

Zaś z pozostałych, każdy miał również swój krajobraz oraz porę, która najwymowniej do odczuwania jego przymawiała. Iście po holendersku powodują się oni swym temperamentem, wciąż powtarzają, nie pragnąc rozmaitości, rzeczy te same. Żółta, piaszczysta droga ze starym pniem drzewnym, owitym zielskami, obok zwalona kłoda, a po drugiej stronie widok na piaszczyste wzgórza:—oto niedmiennie powtarzana treść pejzażów JANA WYNANTS'A. ALBERT CUYP jest malarzem nieba. Pod rozżarzoną do czerwoności

stalową kopułą widnieje ziemia niby brunatna bryła miedzi. Bez względu na to, czy maluje bydło na paswisku, czy sceny obozowe, rzeczą główną nie jest pejzaż, lecz przeogromny chram niebieski, wszystko swym purpurowym osklepiający przepychem. Jako malarz zmierzchu i nocy zasłynął VAN DER NEER. Maluje on łyżwiarzy, uwijających się po lodzie w mgliste popołudnie zimowe, pożary, rozdzierające mroki nocne, zaś jeszcze częściej poświatę miesięczną, zażegającą brunatną czerwienią pustynne wydmy. Oko Holendrów nawykło tak do brunatu, że nawet blask księżycowy nie przedstawiał się im jako światło srebrzyste w modrem pomroczu, lecz jako złota jasność w bardzo ciepłym tonie. Szczególniejszej uwagi godni są dalej ANTONIS WATERLOO, malarz lewad leśnych, oraz JAN BEERSTRATEN, znany ze swych pejzażów zimowych. Na nich nie kończy się atoli lista pejzażystów. Zda się, jak gdyby cały kraj podzielili między siebie malarze. Każdy ma swój kawał ziemi, którym po swojemu zawiaduje.

Po opracowaniu motywów holenderskich przystąpiono do podboju reszty świata. Ze zajmującego tematu usiłowano stworzyć nową ponętę obrazów. ALLART EVERDINGEN został malarzem Norwegii. Podczas wędrówek po górach skandynawskich, nagromadził on mnóstwo szkiców, które później, w Harlemie i Amsterdamie, zużytkował do obrazów. Sławę swą zawdzięczał raczej nowości przedmiotu niż zaletom artystycznym. Jest bowiem w istocie deklamatorem, popadają-

cym w przesadę. Posępne świerki pną się po urwistej krzesanicy, z której rzuca się z szumem siklawa. Zmurszałe zwaliska sterczą na stromym szczycie góry. Dziki krajobraz norweski miał się wydawać jeszcze potężniejszym, jeszcze hałaśliwszym, niż jest w rzeczywistości. Klecił przeto ze skał i wodospadów najniemożliwsze kompozycye. A ponieważ przez całe życie czerpał ze studyów, zebranych w młodych swych latach, więc ostatnie jego obrazy są jeno schematycznemi powtórzeniami.

HERMANN SAFTLEVEN malował dolinę Renu. FRANS POST, który w r. 1637 bawił z hrabią Maurycym Nassauskim w Brazylii, produkował pejzaże południowo-amerykańskie, z brunatnymi, nawpół nagimi ludźmi białymi namiotami, palmami i podzwrotnikowem słońcem. Atoli Włochy przedewszystkiem stają się znów ziemią obiecaną. JAN BOTH, HERMANN SWANEFELD, NICOLAS BERCHEM, HENDRIK MOMMERS, KAREL DUJARDIN, JOHANNES LINGELBACH, JAN ASSELYN, ADAM PYNACKER, JAN GRIFFIER, tudzież wielu innych pielgrzymowało znów na południe, by malować poważne linie i płomienienie Kampanii. Wszelako treść ich obrazów nuży jednostajnością. Pochodzi to stąd, iż teki ich wyczerpywały się nader szybko, podobnie jak u Everdingen'a. Klecili swe pejzaże z chłopów rzymskich odzianych w owcze skóry, chłopek jadących na osłach, pastuchów, mulników, brygantów i kobziarzy, dodając w głębi starorzymskie akwe-

dukty, pogruchotane kolumny, świątynie tudzież odłamy posągów.

Zważywszy znaczenie, jakie miało dla Holendrów morze, łacno zrozumieć powodzenie pejzażów morskich. SIMON DE VLIEGER, WILLEM VAN DE VELDE, REYNIER NOOMS, ABRAHAM STORCK i LUDOLF BAKHUYZEN: oto imiona, które zasłynęły w tej dziedzinie. Szczególniejszemi subtelnościami dzieła ich nie celują. Nie umieli odtwarzać niespokojnego ruchu fal oraz zwierciedlenia się toni wodnej. Pamiętali raczej o okrętach, niż o czynnikach nastrojowych. Celem ich było zadowolnić rzeczoznawców amsterdamskich. Dlatego patrzą na statki oczyma sternika, badającego reje i maszty; zaś na morze oczyma kapitana, myślącego o odjeździe.

JACOB BERCKHEYDE i EMANUEL DE WITTE malowali wnętrza białych świątyń reformowanych, światło, napływające do nich przez wysokie okna, tudzież wiernych pogrążonych w modlitwie. GERRIT BERCKHEYDE i JAN VAN DER HEYDEN byli malarzami gościńców holenderskich, domów z czerwonej cegły, kanałów i prostolinijnych rzędów drzew. Weenix'ów było dwóch: Jan Baptista Weenix, ojciec, i Jan Weenix, syn. JAN BAPTISTA WEENIX mieszkał cztery lata we Włoszech i malował zazwyczaj Kampanię z pasterzami i antycznemi ruinami. Imię JAN'A WEENIX'A zespoliło się nierozdzielnie z pojęciem nieżywego zająca. Dokoła tego ulubionego zwierzęcia gromadzi martwe pawie, łabędzie, bażanty, kuropatwy,

kaczki, noże myśliwskie i strzelby. Na lewo tłem bywa wielka waza lub czerwonawo-brunatna portyera, na prawo — widok na park.

Poczet „malarzy śniadańkowych“ jest nieprzeliczony. Z ciżby tej wyróżnia się ABRAHAM BEIJEREN, który malował owoce, ostrygi, homary i szklanki, MARTEN SIMONS, malarz kuropatw, JACOB GILLIG, malarz ryb, oraz WILLEM KALF, specyalista w zakresie kubków, książek i muszli. A ponieważ Holandya jest krainą hodowli kwiatów, przeto malarzom kwiecia JAN'OWI i CORNELIS'OWI DE HEEM, JANOWI HUYSUM'OWI tudzież RACHEL'I RUYSCH nie zbywało też na zamówieniach. Pierwszy dba więcej o harmonię barw, drugi sili się na botaniczną wierność, trzecia imponuje publiczności tem, iż na kwiatach umieszcza malutkiego chrząszczyka, którego można oglądać przez lupę. Dokonać wyboru pośród malarzy holenderskich jest niemniej trudno, jak określić indywidualności. Łączy ich szczególniejsze podobieństwo rodzinne. Technika, co samo przez się jest już sztuką, obleka nawet błahostki niezaprzeczonym czarem.

3. **Dworszczyzna**.

Niepodobna mimo to nie zauważyć, iż po r. 1650 twórczość holenderska dąży raczej wszerz, niż wgłąb. Wielcy mistrzowie przestali już działać, a tym nielicznym, którzy dożyli czasów późniejszych, nielepiej się wiodło, niż Hals'owi i Rembrandtowi. Prze-

zorniejsi szukają obok malarstwa innych sposobów zarobkowania. Goyen handlował starymi obrazami, tulipanami i domami; zięć jego, Jan Steen, dzierżawił gospodę; Hobbema został poborcą podatkowym, Pieter de Hoock administratorem; Jan van de Capelle trudnił się farbiarstwem, Adriaen van de Velde miał sklep z płótnem. Inni, jak Ruysdael, kończą w szpitalu, lub figurują na liście niewypłacalnych — a są to ci właśnie, którzy w monotonię twórczą epoki wnosili ruch, życie i ducha.

Holandya, ongi świątynia wolności, stała się z biegiem czasu filisterskim przebytkiem kramarzy. Wymarł krzepki ród wielkich mężów stanu, bohaterskich admirałów i założycieli kolonij, a pojawiła się natomiast generacya bogatych bankierów, którzy i sztuce narzucali także pedantyczne zasady, stanowiące treść *ich* filozofii życiowej. Obrazy winne być równie poprawne, jak tryb życia *mynheer'ów*, niemniej czyste i schludne od izb holenderskich. To tak przyjemnie odnajdywać z pomocą lupy rzeczy, których gołe oko nie widzi! Wynikiem tej estetyki było owo bezduszne, gładkie, wylizane malarstwo, którego pierwszym przedstawicielem był GERHARD DOU.

Dou był chwałą swego narodu, najszczodrzej opłacanym malarzem swej epoki. Podziw dla akuratności pociągnięć jego pendzla nie ustępował zgorszeniu, jakie wywoływała genialność Hals'a. Kompania Wschodnio indyjska, chcąc powinszować królowi Karolowi II-mu powrotu do Anglii, kupiła za kolosalną

cenę obraz Gerharda i ofiarowała go królowi w darze. Pewien bankier płacił 1000 guldenów rocznie za prawo pierwszeństwa co do nabywania obrazów Dou'a. Istnieją one we wszystkich muzeach, przedstawiają najrozmaitsze rzeczy, filisterska oschłość jest atoli zawsze ta sama. Pierwsze miejsce zajmują portrety; kopiował na nich — nie wzorem prymitywów, lecz na modłę pedantycznego filisterstwa—każdą zmarszczkę i każdą fałdkę, każdy włosek futra i każde włókienko płaszcza. Wtórą z rzędu grupę tworzą ulubione przezeń półfigury we framugach okiennych. Z jednego okna wyziera śmiejąca się dziewka, przy drugiem jakaś dama kończy ubierać się, przy trzeciem dziewczyna podlewa kwiaty, w innem siedzi starzec z fajką, lub zwiędła staruszka z robótką w ręku. Wokół gromadzi przedmioty, co swym błyszczącym wyglądem jednają serca gospodyń holenderskich: konwie, półmiski, szklanki, garnki i rądle, nie zapominając oczywiście o przyrządach, dzięki którym czystość tę osięgnięto: a więc rozstawia miotły, rozkłada szczotki, rozwiesza ścierki. Na szatach wzorzystych uwydatnia starannie tkaninę. Malując książki, wykonywa litery tak wyraźnie, iż można odczytać je przez lupę. Zamiast okna, obramienie tworzy niekiedy grota skalna, zamieszkała przez pustelników, najpierw dlatego, że tacy starcy mają mnóstwo zmarszczek, a powtóre dlatego, iż niezbędne w takich razach krucyfiksy, trupie główki, klepsydry i wiązki słomy nastręczają niewymownie cenną sposobność do czyściuchnej dłu-

baniny malarskiej. By tę staranność wykończenia ujawnić jeszcze wyraźniej, posługuje się niekiedy światłem świecy. Widzimy dziewkę, wchodzącą z zapaloną łojówką do spiżarni, lub piekarkę, oglądającą przy świetle swój towar. Nie gardzi również facecyjkami, wywołującemi uśmiech na usta: przedstawia piekarkę, zajętą myciem swego dzieciaka, lub mysz, co się zabłąkała do schludnej komnaty. Jest to bezmyślna, skostniała, jałowa sztuka, nie ożywiona natchnieniem, nie przejaśniona ideą. Dou miał duszę owej Holandyi, która podcięła skrzydła Rembrandtowi, temu jedynemu „latającemu Holendrowi“, a Hals'a skazała na śmierć głodową.

FRANS VAN MIERIS różni się od Gerharda Dou tem jeno, iż treść jego malowideł jest jeszcze bardziej salonowa. Młode damy, zajadające ostrygi, bawiące się z pieskiem lub papugą, grające na lutni albo przyglądające się w lustrze: oto wykaz zwyczajnych jego tematów. Z tą samą schludnością, z jaką Dou malował wełniane kubraki, wykonywa Mieris połyskliwe suknie jedwabne, kapelusze z piórami, naszyjniki z pereł tudzież gronostajowe szuby. WILLEM MIERIS, EGLON VAN DER NEER, CASPAR NETSCHER i GOTTFRIED SCHALCKEN stwarzają w dalszym ciągu nowe odmiany tej małostkowej dłubaniny malarskiej. Łacno też dostrzedz, jak z tą gładkością roboty poczyna się kojarzyć mdła gracya, jakowaś różaność, słodkawość, banalna ładność, zbliżająca głowy do typu Nioby. Wszędzie jawią się kolumny i reliefy, nie mające z przedmiotem nic wspólnego.

W końcu gwoli akcesoryom poczyna się przekształcanie samegoż tematu. O ile w pierwszym heroicznym okresie swobody holenderskiej lubowano się w zamaszystych scenach chłopskich, w grajkach, szarlatanach, poławiaczach szczurów; o ile w epoce sfilistrzenia zachwycano się wiernością, z jaką Dou kopiował kufle cynowe, doniczki, wazy majolikowe i miotły: o tyle nastaje teraz moda na wymuskane igraszki pasterskie, na bukoliczne sielanki. Sztuka, wpierw krzepka i rubaszna, później skostniała i małostkowa, staje się z kolei słodkawą i nieszczerą. A portrety tłómaczą, co było powodem tej przemiany.

Na najdawniejszych widnieją hardzi demokraci, zadzierzyści plebeje. Po nich przychodzi pokolenie opasłych kamieniczników i wzbogaconych dorobkiewiczów. Wnukowie wstydzą się już swej krwi mieszczańskiej, małpują szlachtę, uczą się od swych dawniejszych tyranów pańskości. Każą się malować w teatralnych pozach, w fałdzistych płaszczach, kokietują białemi rękoma tudzież złotymi łańcuchami. Zlewają się perfumami, by nie było czuć od nich śledziem. Z bizantyńską uniżonością gną karki, gdy jaki zagraniczny potentat obdarzy ich tytułem dworskim lub pasuje na rycerza. Damy już nie są kucharkami, lecz uśmiechają się dyskretnie z za wachlarza. Pojawiają się traktaty o życiu towarzyskiem. Dwory—czytamy w nich—są siedzibą wykwintnej kultury. Młodzież jeno zagranicą, jeno w książęcych przedpokojach nabywa elegancyi i ogłady, ćwiczy się

w dowcipie i wdzięku, wyróżniającym dworaka śród ciżby mieszczańskiej. Nawet na stylu listów i na literaturze znać wpływ dworszczyzny. W teatrze, gdzie dawniej grywano sztuki ludowe Brederoos'a, poczyna się sławić „dostojne losy jasno oświeconych osób“.

Drogą tą, zmierzającą od mieszczuchowskiego filisterstwa do bezdusznego dworactwa, podąża też sztuka. Pierwsze objawy dają się dostrzedz już w tem, iż Terborg przeszczepia do Holandyi hiszpański styl dworski, że dumnym spokojem grandów hiszpańskich wyposaża poczciwych kramarzy deventer'skich. Sweerts podpisywał się *eques*. Wouwerman malował pojedynki synów bankierskich i elegancką młodzież, wybierającą się w towarzystwie swych dam na łowy ze sokołem. Weenix, Hondekoeter i Heem obmyślali swe martwe natury w ten sposób, jak gdyby miały zdobić one komnaty królewskie, nie zwykłe pokoje mieszczańskie. Wkońcu bierze całkiem górę pompatyczna okazałość lub wymuskany sentymencik. Mieszczuch chełpi się wykształceniem klasycznem. Nawet zwalczany ongi katolicyzm, jako „religia szlachetnie urodzonych“, znajduje znów zwolenników.

GÉRARD DE LAIRESSE wyrzekł w swym *Schilderboek'u* słowo, które wszystkim cisnęo się na usta. Szydzi on z Hals'a, że „szukał piękna u rybaczek i przekupek, sprzedających jabłka“, żądając zarazem od artysty, ażeby to przyswoił sobie, co „elegancki świat zowie dobrym smakiem“. Tym dobrym sma-

kiem jest atoli francuski styl dworski. Obwołuje on bowiem Lebrun'a za największego malarza, zaś pejzażystom zaleca, ażeby malowali obrazy z „prostemi drzewami, okazałymi pałacami i wdzięcznymi wodotryskami“, a więc pejzaże w stylu Lenôtre'a. Ogłada stała się zarówno udziałem artystów jak i publiczności, domagano się przeto, aby sztukę także „uszlachetnić“, stworzyć styl wielki wzorem Cinquecenta, wzorem starożytności.

Tej potrzebie uczynił zadość rycerz ADRIAEN VAN DER WERFF. Wycackanym pendzlem Mieris'a—z klasyczną poprawnością i akademickim chłodem—malował on tematy historyczne, biblijne i mitologiczne. Uszlachcony syn demokratycznej, protestanckiej Holandyi maluje dla katolickiego kurfürsta, który go mianował swym malarzem nadwornym, misterye katolickiego kościoła. Tak kończy się tragikomedya pierwszego występu mieszczaństwa. Zwłaszcza, że najście Francuzów w r. 1672 zniweczyło też potęgę państwową Stanów Holenderskich. Mieszczaństwo i jego sztuka korzy się znów przed berłem monarchizmu.

II. Arystokratyczna sztuka francuska.

---

4. Epoka Ludwika XIV.

W pierwszej połowie XVII stulecia nie miała jeszcze Francya sztuki rodzimej. Wielcy malarze, jak Poussin i Claude, przebywali w Rzymie. Nieliczni artyści, zamieszkali w Paryżu, naśladowali jeno wzory zagraniczne.

SIMON VOUET podczas 15-letniego pobytu we Włoszech wzorował się na Guido Reni'm, a powróciwszy w r. 1627 do Francyi, pracował dalej w tym stylu bolońskim.

LOUIS LE NAIN zda się zostawać z związku z szkołą hals'owską i zastanawia poważną rzeczowością, z jaką odtwarza sceny z życia ludu. Pierwszy z obrazów jego, znajdujących się w Luwrze, zowie się „Rodzina Kowala". Mężczyzna, stojący przy kowadle, przerwał na chwilę pracę. Kobieta i dzieci patrzą w tę samą, co on, stronę, jak gdyby drzwi miały się otworzyć i miał wejść ktoś

obcy. Na drugiem malowidle siedzi przy posiłku rodzina chłopska: z przodu mężczyzna, w wełnianej czapce na głowie, podnosi zwolna do ust szklankę, obok niego kobieta, o spojrzeniu znużonem pracą. Trzecie z rzędu dzieło, przedstawiające powrót z pola, wyróżnia się także pod względem kolorystycznym. Pejzaż nie widnieje bowiem w oświetleniu brunatnem, lecz w zwykłem szarem świetle dziennem. Inni malarze ówcześni karykaturowali błazeńsko sceny ludowe; Le Nain tworzy natomiast dzieła pełne prostoty.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, Flamand z pochodzenia, znany jest jako portrecista i malarz religijny. Uczeni zwłaszcza, oraz jansenistyczne duchowieństwo pozowali mu do portretów. Ten duch jansenizmu owiewa jego obrazy religijne jakowymś chłodem, oschłością i ascetyczną cierpkością. W ubogich celach modlą się zakonnice w fałdzistych szatach z białej wełny i krzyżem zakonnym na piersi. Na trzcinowym krześle leży Biblia, na ścianie wisi drewniany krucyfiks. Tony żółtawe, czarne i brunatne przyczyniają się jeszcze do spotęgowania posępności nastroju.

EUSTACHE LE SUEUR malował w podobny sposób życie zakonne. Obrazy jego z życia św. Brunona nie potrafią zatrzymać obojętnego widza, przebiegającego sale Luwru; stanąwszy atoli przed nimi, ulega się czarowi tej sztuki trwożnej i oderwanej od świata. W pustej, cichej sali zda się naraz, jak gdyby śród muzeum wybudowano kościół,

lub jak gdyby owiało nas miękkie, spokojne powietrze celi klasztornej. Kompozycya jest prosta i poważna, postawy oraz gesty spokojne i próżne wszelkiego frazesu. Wszystkie barwy zestrajają się w tony brunatne, lub zielonkawo-blade. Le Sueur z mniszą pokorą unika wszystkiego, co drażni oczy co czaruje zmysły. Doznaje się wrażenia, jak gdyby twórca dzieł tych był zakonnikiem, jak Fra Angelico, i nie dziw, że postać tego artysty, co żył tak cicho i tak młodo — bo w 38 roku życia—umarł, upowił rychło czar legendy. Powiadano, iż w młodych swych latach kochał się, jak Memling, w zakonnicy, że popadł w melancholię, przywdział habit Kartuzów i dokonał żywota w klasztorze.

O ile jednostronnym jest Le Sueur, o tyle z nieindywidualnej swej wielostronności znany jest SEBASTIEN BOURDON. Zaczął jako awanturnik, a skończył jako akademik, pracował kolejno w Rzymie, Paryżu i Szwecyi, jako malarz z proteuszowym pośpiechem zmieniał najróżnorodniejsze maski. Pozostały po nim obrazy dekoratywne, które możnaby zaliczyć do szkoły carracci'owskiej, i surowo klasyczne malowidła religijne, wzorowane na Poussin'ie. Prócz nich malował atoli portrety, jak n. p. Descartes'a, sceny ludowe, cyganów i żebraków: dzieła, świadczące o łączności ze szkołą caravaggio'wską.

Duchem, pokrewnym Salvatorowi Rosie i Michelangelo'wi Cerquozzi, był JACQUES COURTOIS, zwany Le Bourguignon. Ciemne niebo, wełniące się jaskrawo żółtymi obłokami,

kurz i dym prochowy, walczące lancknechty: oto zwyczajna treść jego obrazów.

Francya miała kilka wielkich indywidualności, które nie tworzyły atoli „szkoły francuskiej“, gdyż ci mistrze mieszkali w Rzymie, nie w Paryżu. By sztuka francuska stała się całością, trzeba było centrum twórczości artystycznej przenieść z Rzymu nad Sekwanę, stworzyć dla artystów wspólne pole działalności. Dokonało się to za Ludwika XIV.

Francuzi nazywają tę epokę *le grand siècle* i, o ile wielkość jest równoznaczna ze wspaniałością, nazwa ta jest słuszna. Żaden monarcha świata nie umiał tak po królewsku zhołdować sobie sztuki. Żaden nie otoczył się w tej mierze przepychem i okazałością. Ludwik był budowniczym *par excellence*. Mógł powiedzieć o sobie, jak August, iż zastał swą stolicę z cegły i wapna, a zostawił ją ze spiżu i kamienia. Skinieniem ręki wywoływał czarodziejskie pałace z piaszczystych równin wersalskich. A ponieważ wszystkie jego budowle domagały się także ozdób malarskich, wszczęła się przeto działalność, jakiej świat nie zapamiętał. Podobnie jak dawniej w Holandyi, jawi się naraz mnóstwo malarzy. Dotychczas sprowadziła Francya dzieła sztuki z zagranicy, przeważnie z Włoch i Niderlandów. Teraz sama poczyna darzyć dwory europejskie obrazami i artystami.

Patrząc atoli na dzieła malarzy, którzy wycisnęli swe znamię na epoce Ludwika XIV, doznaje się raczej wrażenia kolosalności i bombastyczności, niż szlachetnego dostojeństwa.

Oto VAN DER MEULEN, który malował militarne sukcesy Ludwika XIV, jego kampanie, oblężenia, parady i wjazdy uroczyste; oto ALEXANDRE DESPORTES, portrecista psów myśliwskich wielkiego króla; oto JEAN BAPTISTE MONNOYER, pod którego rękoma nawet kwiecie nabierało jakowejś solenności, sztywności, reprezentatywności. A dalej LEBRUN, COYPEL, BLANCHARD, AUDRAN, ROUASSE, JOUVENET—jakże zmanierowanemi, pompatycznemi, nadętemi wydają się nam ich malowidła! Nie mogą się obyć bez wielkiego aparatu. Kolumny muszą się wić, adamaszki wydymać. Zdają się silić na to, by najprostsze rzeczy wygłaszać szumnie i z frazeologicznym polotem. Na obrazach biblijnych jawią się stale te same teatralne głowy tudzież czcze, deklamatorskie gesty. A motywy antyczne! Zawsze te same tragedye rzymskie, spowite w monotonię napuszonych aleksandrynów.

Atoli śród tych malowideł wiszą także portrety RIGAUD'A i LARGILIÈRE'A. Dzięki im zapoznajemy się z ludźmi, którym malarze ci służyli. W chwale świadomego siebie, wyzywającego majestatu, zbyt wyniosły, aby wydawać się śmiesznym, pośród pompatycznych akcesoryów, ukazuje się nam Ludwik XIV. Głowę jego owiewa nimb olbrzymiej peruki o ciężkich, wijących się lokach. Obszerny płaszcz z błękitnego adamaszku, haftowanego złotemi liliami, okrywa jego barki. Okazałą ramę, o bujnej ornamentyce, zdobi ciężka, złota korona. Velasquez, van Dyck i Rigaud stanowią trzy odmienne świa-

ty w dziedzinie dworskiego stylu portretowego. Królowie hiszpańscy nie wiedzą nic jeszcze o świecie poza obrębem Alkazaru. Ich portrety są to wizerunki przodków, dziedziczne w rodzinie królewskiej. Arystokraci van Dyck'a zetknęli się już z gminem. Są szczupli i delikatni, mówią przytłumionym głosem, wzdrygają się nerwowo, gdy jakie głośne, brutalne słowo urazi ich uszy, cofają się z drżeniem, gdy zachodzi obawa, iż ich rękaw otrze się o nieokrzesanego plebejusza. Ludwik XIV nie chełpi się przed światem swą błękitną krwią, lecz swą potęgą monarszą, nie jest, jak Karol I, szlachcicem wobec gminu, lecz królem wobec poddanych. Arystokratyczność, objawiająca się u van Dyck'a bladością lic, białemi, niebiesko żyłkowanemi rękoma, delikatną budową ciała, polega u Rigaud'a na imponującej pozie, powiewnych draperyach i królewskich insygniach. *L'état c'est moi.* Podobnie jak król, wyglądają też inni. Pozują do portretów sztywni, wyniośli, poważni, w uroczystych postawach, przyjętych na pokojach królewskich. Każdy przebiera pompatyczną minę i czyni ręką znaczący gest. Ramiona dam okrywają płaszcze książęce. Poeta drapuje się w opończę królewską i heroicznym ruchem wspiera się na lirze. Kaznodzieja dzierży Biblię i, gestykulując, podnosi rękę. Kupiec siedzi przy biurku, obok astronoma widnieje globus. Nie są atoli pogrążeni w myślach; zwracają się do widza, chcą imponować, jak ich król. Jak Ludwik XIV pyszni się swym dyademem monarszym, tak chełpią się oni insygniami

swej potęgi: napisanemi przez siebie księgami, malowidłami, będącemi ich dziełem, okrętami, które ich firma wysyła na morza. A gdy się im zdarzy ukazać się w szlafroku, to szlafrok ten jest z niebieskiego jedwabiu, lub czerwonego adamaszku. Nawet prywatne życie zwyczajnego człowieka jest przedstawieniem galowem, jak *lever* królewski. A trzeba pamiętać, iż Rigaud i Largillière bynajmniej nie są krasomówcami, lecz nieubłaganymi historykami swej epoki. Szpady i sprzączki u trzewików, futra i koronki, peruki i wachlarze malują dokładnie według natury. Ich pompatyczności, ich koturnów nie można złożyć na karb ich sztuki. Malują tak, gdyż ludzie ówcześni byli tacy nienaturalnie uroczyści i pompatycznie napuszeni. Była to epoka, gdy duch rojalizmu wtargnął nawet do rodziny, a dzieci tytułowały swych własnych rodziców „pan“ i „pani“.

Po obejrzeniu tych portretów malowidła Lebrun'a i jego towarzyszy ukażą się nam także w innem świetle. Z tą epoką nie licował już klasyczny spokój Poussin'a, ni cichość Le Sueur'a. Sztuka miała sławić majestat, sztywny ceremoniał tudzież reprezentatywną wyniosłość. Musiała olśniewać przepychem, odurzać bombastycznością, jak okresy Bossuet'a lub wiersze Rasyna, musiała oblekać rzeczy proste w szatę wymuszonej godności. Łacno tedy pojąć, iż galerye nie są wogóle odpowiednim przebytkiem dla tych dzieł, stanowiących jeno cząstkę wielkiej sztuki dekoracyjnej.

Nikt nie odmówi pałacom wersalskim imponującego wyglądu. Przyroda, je otaczająca, bynajmniej nie jest piękna. Wzgardzono pospolitym poglądem, iż dom winien odpowiadać charakterowi gruntu, na którym stoi. Król tem dobitniej objawi swoją wszechmoc, gdy z pustki wyczaruje raj, gdy w piaszczystej, bezwodnej okolicy każe szemrać wodotryskom.

Zamek nie dotyka zwyczajnej ziemi, wyrasta bowiem ze sztucznie stworzonego podłoża. Każdy głaz wieści, że tu mieszka majestat. Wspaniałe schody wiodą do przestronnych sal, gdzie wszystko skrzy i błyszczy od złota. Figury bronzowe i marmurowe, hermy i atlanty zapełniają framugi i gzemsy, lub kłonią się ze sklepień do stóp królowi. Park rozpościera się w dal, zakrywając wokół plebejskie otoczenie. Jak daleko wzrok sięga, ukorzyła się przyroda nawet przed wolą wielkiego samowładcy. Prostolinijne aleje, starannie przystrzyżone ściany zieleni, uroczyście sztywne rondele: — wszystko świadczy, iż zuchwałą niesforność ujęto tu w karby prawideł i przymusu. Żadne drzewo nie może róść, jak mu się podoba. Nożyce ogrodnika nadają mu kształt, nakazany przez króla. Żaden strumień nie może płynąć w dowolnym kierunku. Na skinienie króla musi wzbijać się kolumną pod niebiosy, lub rzucać się kaskadą z białych, marmurowych schodów. Monarcha z łaski Bożej panuje nie tylko nad ludźmi, lecz ujarzmia nadto góry i doliny, dzikie wody i swobodne bory. Ze wszystkiego przemawia duch owego Lu-

dwika, który w 14 roku życia przyszedł na posiedzenie parlamentu ze szpicrutą w ręku. *Suprema lex regis voluntas.*

A jeśli wyobrazimy sobie w tym świecie także ówczesnych ludzi, tych panów w wielkich perukach i złotem haftowanych surdutach, te damy, ustrojone w wysokie fontazie i sztywne, jedwabne suknie i snujące się długim świetnym orszakiem po lśniących posadzkach: wtedy pojmiemy, jak krzepko i prawdziwie odźwierciedla ta sztuka ducha swej epoki. Żaden okres nie hołdował do tego stopnia pojęciu „zbiorowego dzieła sztuki“. Styl Ludwika XIV ogarnia wszystko: budynki i ogrody, strumienie i rośliny. Dziełem sztuki jest dopiero cały pałac wraz ze swemi komnatami, podwórcami, cieplarniami, parkami, wodotryskami i posągami. Każdy szczegół zosobna jest jeno czynnikiem dekoratywnym. Przy ocenie obrazów nie można o tem zapominać.

Wprawdzie w salach zamkowych doznajemy z początku jeno niemiłego wrażenia, treść bowiem obrazów zgoła nie odpowiada odczuwaniu naszej epoki. Napróżno szukalibyśmy w tych dziełach indywidualności ich twórców. Człowiek w rodzaju Ludwika XIV nie więcej liczy się z indywidualnością innych od kapitana, odbywającego ćwiczenia ze swą kompanią. Plafony nie objawiają w niczem właściwości indywidualnych malarzy, bez względu na to, czy wyszły z pod pendzla Blanchard'a lub Coypel'a, Houasse'a, Audran'a lub Jouvenet'a. Wszyscy ulegają woli króla francuskiego i jego ministra sztuk pięknych.

Ludwik XIV, jako najwyższy wódz architektury, plastyki, malarstwa i ogrodownictwa, powierzył komendę nad armią malarzy Lebrun'owi. Ten kieruje rewią, wydaje wszystkim innym przez swych adjutantów rozkazy, wykonywane przykładnie, wedle przepisów subordynacyi. Dla obserwacyj psychologicznych plon jest nader skąpy. Niepodobna atoli zaprzeczyć, iż właśnie dzięki temu jednolitemu kierownictwu Wersal stał się imponującem dziełem sztuki, doskonałym wyrazem swej epoki, dokumentem historycznym.

Lebrun siłą swych płuc poprostu zdumiewa. Przez 50 lat tworzył w stylu kaznodziejskim Bossuet'a, a nigdy nie zabrakło mu oddechu. Rusza z posad cały Olimp, by godnie sławić mądrość i potęgę swego władcy; wszyscy królowie i bohaterowie przeszłości rzucają się w proch przed Ludwikiem. Raz wielbi go w osobie Aleksandra Wielkiego. To znów bóg słońca, Apollo, musi się ukorzyć przed królem słońca. A tam spieszą z hołdem monarchowie wschodni, Nabuchodonozor i Cyrus. W galeryi zwierciadlanej opiewa czyny wojenne króla, obramiając je pompatycznemi alegoryami Czterech Części Świata lub Muz, sławiących wielkiego władcę. Niemniej zastanawia poczucie, z jakiem Lebrun stopniował nastrój. W pierwszych salach zastosował zwyczajną biel. Im bliżej jesteśmy komnat królewskich, tem świetniej potęguje się przepych. Zielony marmur kojarzy się ze złotem, ciemny błękit ze srebrem. W ostatniej sali, gdzie ścianę zdobi

wielka płaskorzeźba, wyobrażająca króla na koniu, widzimy już tylko złoto, opływające szeroką falą kominki, drzwi i okna. Mimo tego bombastycznego bizantynizmu przejawia się stara, wielka kultura. Widać to, gdy z dawniejszej części pałacu przejdziemy do nowszej, gdzie Horace Vernet opiewał chwałę wielkiego narodu niemniej frazeologicznie, lecz o ileż banalniej i gminniej! Między malowidłami jego a Lebrun'a różnica jest taka, jak między królem, który chadzał z parasolem, a Ludwikiem XIV.

W ostatnim okresie jego panowania niepośledinią rolę gra też budowanie kościołów. Albowiem król był także człowiekiem. Wychyliwszy do dna puhar życia, uczuł potrzebę pojednania się z Bogiem. Pod wpływem pani de Maintenon przechylił się na stronę jezuityzmu. Powstaje zatem tum Inwalidów, kościół Notre Dame i kościół Saint Louis, oraz kaplica zamkowa w Wersalu. Dzieła te Mansart'a, w porównaniu z barokowym stylem pałacu wersalskiego, oznaczają powrót do surowego klasycyzmu i więcej mają wspólnego z Palladi'em niż Bernini'm. Dekoracyę tumu Inwalidów powierzono NOÈL'OWI COYPEL'OWI, dekoracyę zamkowej kaplicy w Wersalu CHARLES'OWI DE LA FOSSE. PIERRE MIGNARD, który po śmierci Lebrun'a został kierownikiem wszystkich robót artystycznych, namalował freski w kopule kościoła Val De Grâce. Aczkolwiek obrazy te rażą eklektyzmem, aczkolwiek Madonny jego są takie mdłe i słodkawe, to jednak portret Maryi Mancini, siostrzenicy Mazarini'ego, ryje się

niezatarcie w pamięci każdego rzetelnego znawcy sztuki, zwiedzającego Galeryę berlińską.

Panowanie Ludwika XIV było epoką dumną, sztywną, rozlubowaną w bombastycznym panegiryzmie. Kochano się jeno w galowych przedstawieniach, w imponujących gestach, w reprezentatywnym przepychu. Uroczysta pompatyczność baroku dosięga swego szczytu. Krok dalszy w tym kierunku był niemożliwym. Styl Ludwika XIV wydaje się nam przeto nie tylko naturalnym wytworem swej epoki. Jest on także koniecznym wstępem do tego, co miało nastąpić. Musiano zapoznać się wpierw z formami ciężkiemi i imponującemi, by po okazałości przyszła kolej na gracyę, po deklamatorstwie pojawił się wykwint, po wzniosłości elegancya, po ceremonialności wdzięk, po baroku rokoko.

5. Duch rokoka.

Jest gdzieś na świecie—tak głosi podanie—wyspa, zwana Cyterą. Wiecznie błękitnieje tam niebo, wiecznie jarzą się róże. Za dnia pogrąża się się ona w spokoju, jak senna czarodziejka. Lecz pod wieczór, gdy ziemię spowije milczenie, budzi się na Cyterze życie. Amoretki poczynają swe służby. Przygotowują okręty, mające przywieść pielgrzymów, czekających na dalekiem wybrzeżu. Są to młodzi panowie i piękne damy, odziane nie w brunatne habity, lecz w jedwabie i adamaszki, dzierżące w dłoniach

laski pasterskie, oplecione kwieciem. A gdy wejdą na pokład, gdy statek ruszy już z powrotem ku czarodziejskiej wyspie, wtedy świat cały zanika w mgłach niepamięci. Pieści ich miękkie, rozkoszne powietrze; róże wonieją, gołębie gruchają. Z zieleni wybłyska marmurowy posąg Afrodyty, i z bijącem sercem rzucają się przybysze do stóp bogini.

Dzieło to jest tryumfalnym prologiem sztuki XVIII stulecia.

Na początku siedemnastowiecza świat przeniknął duch burzliwej, rozkiełznanej pobożności. Po zdrożnościach humanistycznych Odrodzenia kajano się w popiele, przywdziawszy na siebie wory. Potem przyszło do kompromisu. Katolicyzm przeciw-reformacyi, z początku taki posępny i groźny, święci we Flandryi gody zmysłów. Francya przeszczepia pompatyczność sztuki barokowej z kościołów do pałaców. Nie świętym służy już ona, lecz królowi słońca. Stulecie atoli kończy się tak, jak się zaczęło. *Roi Soleil* przeląkł się wreszcie sam swej boskości. Niefortunne wojny, kłopoty pieniężne, śmierć kilku członków rodziny królewskiej—wszystko to nastraja go posępnie. Głuchnie wrzawa świetnych uczt i obchodów. W listach Elżbiety Karoliny nieustannie powtarza się skarga, iż wesołość wyszła już z mody. Pospołu z panią de Maintenon ogłasza król edykty religijne, każe budować kościoły i odprawiać msze. W świetnych ongi salach królewskiego zamku jawią się trapiści i szarytki. Na początku XVIII w. było we Francyi więcej klasztorów, niż we Włoszech. Liczba mnichów i zakonnnic wzro-

sła do 90,000, księży świeckich do 150,000. Wielcy kaznodzieje całą potęgą swej świetnej wymowy nawołują Paryż do pokuty. Nudne brzemię narzuconego z góry dewotyzmu przygniotło kraj cały.

Wtem obiegła wieść o śmierci wielkiego króla i sfery towarzyskie odetchnęły swobodniej. Już nie trzeba było grać nieznośnej komedyi i ziewać za wachlarzem. Gdyż regent, Filip Orleański, pierwszy zrzucił maskę. Zawrzała naraz hamowana dotychczas chętka użycia. A na zadowolenie życzeń pieniędzy nie brakło. Za życia Ludwika XIV zuchwałe pomysły spekulanta Law'a nie dały się urzeczywistnić. Ale księcia Orleańskiego łatwo przyszło zjednać. Szereg przedsiębiorstw akcyjnych i zakładów przemysłowych uruchomił sumy, zezwalające na niebywały zbytek. Po modlitwach przyszła kolej na użycie, po nudach na wesołość.

Z portretów widać, iż na widowni jawi się naraz całkiem inna ludzkość. Nikną dumni generałowie, czcigodni arcybiskupi i wyniośli ministrowie. Miejsce ich zajmują ludzie światowi i wykwintni. Wszyscy stąpają elegancko. mówią elegancko, uśmiechają się elegancko, wszyscy mają na ustach najpiękniejsze komplementy, jednające niezawodnie płeć piękną. Rysy już nie są poważne, lecz miękkie i różowe. Nikną postawy majestatyczne, a wchodzą natomiast w modę pozy wdzięczne i wytworne. Stroje, ongi uroczyście sztywne, cechuje elegancka niedbałość tudzież niejakie zbliżenie do toalet damskich. Nawet starsi panowie noszą kostyu-

my jedwabne i adamaszkowe wszelkich odcieni, ubierają się w koronki, oraz hafty złote, srebrne i jedwabne. Wszyscy są tacy smukli, zniewieściali i wiecznie młodzi, wonieją tak zapachem róż, jak gdyby nie było wcale mężczyzn, lecz same dorosłe amoretki.

Jeszcze ciekawszej przemianie ulega płeć piękna. Kobiety z końca XVII w. zasznurowane w sztywne, fiszbinowe gorsety, imponowały swą olimpijską, junoniczną wielkością. Z gronostajowych płaszczów wyłaniają się śnieżnej białości barki i wspaniałe ramiona. Postacie są pełne i majestatyczne. Zbywa im atoli na kobiecości, znamionuje je wyniosła niedostępność: jest to typ Ludwika XIV, przełożony na niewieście. Usta mają surowo zaciśnięte, z czół błyska męska energia. Z pod twardo nakreślonych brwi patrzą spokojnie oczy o chłodnym, metalicznym połysku. Ręce są tłuste i bez wyrazu. Są to kobiety pokroju owej dumnej pani Montespan, o której wyraził się Hebbel, iż taką kobietę król jeno śmie kochać. Teraz już niema majestatycznych piękności. O ile dawniej nie było kobiet poniżej lat 40, o tyle teraz nie dochodzą one 20, lub liczą przeszło 60. O ile przedtem imponowały one majestatyczną pełnią kształtów, o tyle teraz stają się wiotkiemi istotkami, ożywionemi jeno dowcipem i kokieteryą. Figury, przedtem okazałe, nabierają teraz delikatności i powiewności. Twarze postradały wyraz dumy i czarują dziecięcym wdziękiem: już się ich nie różuje, lecz zlekka pudruje. Linie ust pozbywają się swej wyniosłej powagi, i rozchy-

lają się subtelnym, wdzięcznym uśmieszkiem tłumionej filuteryi. Biust postradał swą dawniejszą pełność i zlekka jeno zarysowuje się pod jedwabnym stanikiem. Nawet klejnoty są inne. Zamiast ciężkich pierścieni i łańcuchów, pojawiają się ładniutkie wyroby filigranowe. Majestatyczność ustępuje miejsca wdzięcznej gracyi, odpychający chłód przetwarza się w uroczą zalotność, powaga zamienia się w kokieteryę, piękność przeduchowiona tryumfuje nad urodą cielesną.

Zaś życie tych ludzi stanowi również jaskrawy kontrast do przeszłości. Wtedy król był ośrodkiem wszystkiego. Idea nieograniczonego samowładztwa sięgała tak daleko, iż w obecności Ludwika XIV nie wypadało usiąść własnemu jego bratu. Ten uroczysty ceremoniał dworski owładnął całym światem. Albo, ze względu na panią de Maintenon, szło się do kościoła, lub, by się przypodobać królowi kroczyło się ze sztywną powagą po wspaniałych salach wersalskiego zamku. Powiedzenie Ludwika: „Państwo, to ja“ zmienia się teraz na hasło: „Arystokracya jest ludzkością“. Rewolucyą pałacową poczyna się to, co na schyłku wieku kończy się jawną rewolucyą ludową. Arystokracya, skupiona przedtem dokoła tronu królewskiego, poczyna szukać własnych dróg.

Kościół i zamek królewski, to dwa miejsca, gdzie się już nie bywa. Wygasa zapał religijny, który w XVII w. jeszcze raz rozgorzał płomieniem. Poczyna się kokietowanie ateizmu, jak gdyby chciano wynagrodzić sobie świętoszkowatość ostatnich lat panowania Lu-

dwika XIV. Tyssot de Patot już w r. 1710 pisze powieść p. t. „*Voyages et aventures de Jacques Massé*“, w której o Chrystusie wyraża się w podobny sposób jak o Konfucyuszu i Mahomecie. Później Natoire, dyrektor Akademii Francuskiej w Rzymie, otrzymuje dymisyę „z powodu nadmiernej pobożności“. Po stuleciu wojen religijnych następuje stulecie, które pozwala każdemu po swojemu być szczęśliwym; po epoce ostatnich świętych jawią się dowcipni szydercy, nie wierzący w niebo ni piekło.

Ci gît dans une paix profonde
Cette Dame de volupté
Qui pour plus grande sûreté
Fit son paradis de ce monde—

brzmi napis na grobie markizy de Boufflers, a słowa te mogłyby widnieć na bardzo wielu grobowcach z XVIII w. Przedtem celem dążeń był raj po śmierci, teraz używa się życia do ostatniego tchu i umiera się z tem błogiem przeświadczeniem, że go się użyło. Babka George Sand'a opowiadała swej wnuczce: „Twój dziadek był piękny, elegancki, starannie ubrany, uperfumowany, swobodny, miły i wesoły do samej śmierci. Wtedy nie było jeszcze brzydkich cierpień fizycznych. Umierano raczej na balu lub w teatrze, niż na swem łóżku między czterema gromnicami i w otoczeniu brzydkich, czarnych ludzi. Używano życia, a kiedy przyszła godzina, że trzeba było je pożegnać, nie zatruwano go innym. Ostatnią wolą mego małżonka było życzenie, abym żyła długo i uprzyjemniała

sobie życie“. Kto nie żył przed r. 1789, ten nie zaznał słodyczy życia, pisze Talleyrand.

Królewskie *routs* nie zaliczały się do przyjemności żywota. Z dusznej atmosfery dworskiej pierzcha się przeto do błogiej Arkadyi, od sal złocistych ceni się wyżej przyrodę. O ile władała przedtem reprezentatywność, przymus sztywnej, programowej etykiety, o tyle teraz milszem jest nadewszystko *laisser aller*, swobodne użycie. Piękniejszymi od sztywnych parków Lenôtre'a wydają się lasy, pola, zagrody z kurnikami i gołębnikami. Zabawy towarzyskie odbywają się na łąkach i polanach leśnych. Urządza się *bals champêtres, déjeuners sur l'herbe.* Ulubionym tańcem staje się wdzięczny gawot i psotny menuet. Wchodzą w modę wycieczki do pobliskich siół na kiermasze chłopskie. Zarzuca się galową szatę dworską, niknie peruka; w uroczych, sielskich kostyumach grywa się role chłopów i chłopek, pasterzy i pasterek. Ludwik XIV w r. 1697 kazał zamknąć teatr włoski, gdyż aktorzy ośmielali się dowcipkować z pani de Maintenon. Książę-regent otwiera znów komedyę włoską w r. 1716, a to grywanie komedyi zajmuje odtąd niepoślednie miejsce w programie zabaw wytwornego świata. Czas upływa na balach, przedstawieniach teatralnych, wieczorkach muzycznych, zwłaszcza na maskaradach. W *Palais royal* bywają nie tylko aktorowie z *Comédie française* i *Comédie italienne.* Nawet linoskoków zaprasza się do salonów. Młodzi panowie ćwiczą się w ich rzemiośle. Damy pod kierownictwem aktorek

uczą się ról w sztukach, grywają na amatorskich scenach. Pstry kostyum Pierrot'a i Colombiny był taki zabawny, nastręczał tyle sposobności do wdzięcznych intryżek i miłosnych przygódek!

Niemniej od etykiety była w pogardzie surowa wstydliwość, wydawała się bowiem pedantyczną. Małżeństwo zda się szarym obrazem, którego monotonię trzeba dopiero rozpogodzić różowymi tonami. „Jakież to mdłe stworzenie, ta Julia“, pisze pani de Pompadour po przeczytaniu „Heloizy“ Rousseau'a. Paryż stał się podówczas czarodziejską krainą, do której napływali Nabobowie całego świata, wyspą Cyterą, podejmującą gościnnie każdego, kto miał pieniądze, dowcip i ochotę do życia. Atoli nawet zmysłowość otrzymuje nową *nuance*. W *grand siècle*'u, uznającym jeno to, co potężne i patetyczne, była ona wielką namiętnością. Brutalnie i zwierzęco przedstawia się u Rubensa. Teraz nastaje okres znużenia nerwowego. Nie szuka się już wstrząśnień gwałtownych, lecz wrażeń ściszonych i delikatnych. Wiek XVIII, rozlubowany we wszystkiem, co małe, przetwarza przeto miłość we flirt. „Wielkie namiętności“, pisze Mercier, są w naszych czasach rzadkością. Kobiety przestały być powodem pojedynków, niema już opuszczonych kochanków, co kresu swych mąk szukają w truciźnie“. Co przedtem wyznawano ze łzami i westchnieniami, to wypowiada się teraz tonem lekkiej pogawędki. Niema płomiennego pożądania, niema szalonych porywów; jeno umizgi, pochlebstwa, hołdy, grze-

cznostki, błagania. Rubaszny śmiech staje się nęcącym uśmieszkiem, prostacka szorstkość pierzcha przed elegancką igraszką pasterską.

Nowym ludziom potrzeba nowej sztuki. Wielki przewrót w kulturze, który się dokonał na początku stulecia, szedł przeto w parze z niemniej zasadniczą rewolucyą estetyczną.

Przedtem władali w literaturze heroiczny Corneille i klasycznie surowy Racine. Po tych uroczyście pompatycznych stylistach, stąpających na wyniosłych koturnach, jawią się dowcipni gawędziarze, którzy w pieprznym, co prawda, tonie, lecz nie popadając nigdy w płaskość, rozprawiają nieustannie o miłości. Nerwowemu odczuwaniu epoki już nie odpowiada niezmienne powtarzanie się jednego i tego samego spiżowego taktu. Tyrański rytm aleksandrynu ulega przeto rozluźnieniu. Szumne okresy Boileau'a skrzą się dowcipem, finezyą i humorem. Styl listów zatraca dawniejszą napuszoność i nabiera figlarnej gracyi. Wszystkie te Amadisy i Robinsony, wszystkie powieści, rozgrywające się w Chinach, świadczą również nader znamiennie o arkadyjskich upodobaniach epoki. Nie znajdowano u siebie naturalności, brakło niewymuszonej prostoty, przeto szukano jej w oddali, na odludnych ostrowach i w państwie Konfucyusza. Chińczycy budzą bowiem szczególniejsze zaciekawienie. Zawdzięczano im nowy napój, herbatę, która w XVIII w. stała się tem, czem w XIX piwo. Uważano ich nadto za lud pierwo-

tny, wiodący rajski, swobodny żywot na wybrzeżach Oceanu Spokojnego.

Równolegle z tą przemianą w literaturze bieży przewrót w sztuce. Architektura, której wiek XVII zawdzięczał najwspanialsze kościoły i największe zamki królewskie, stwarza teraz urocze wille i pałace. Szlachta, nie odstępująca dotychczas Wersalu, buduje sobie własne domostwa. Powstaje *Faubourg Saint-Germain* tudzież wille w okolicy Paryża. Zaś styl tych budynków jest przeciwieństwem do tego, co panowało dotychczas. Ponieważ w życiu wszystko, co potężne i heroiczne, jest niechętnie widziane, przeto w architekturze unika się także wszelkiej masywności. Po majestatyczności przychodzi kolej na wdzięk, po okazałości na wygodę. Pokoje są mniejsze, nie mają na celu reprezentacyi, lecz wytworne użycie życia. Nie przebywa się już we wspaniałych salach, przeznaczonych wyłącznie na wyjątkowe uroczystości, lecz żyje się, gawędzi i kocha w małych salonikach i buduarach. Struktura ścian wyzbywa się ostatnich resztek żebrowań tektonicznych. Gdyż gracyi nie powinno mącić nic krzepkiego, nic masywnego. Po długoletniej tyranii królewskiej, po upragnionem wyzwoleniu, pozbawia się podpory architektoniczne dotychczasowej funkcyi i przekształca się je w wesołe twory co swobodnie, lekko, wesoło i jeno z grzeczności grają role karyatyd. Po okresie wymuszonej powagi, ornament, wzorem życia, nabył też lekkiego, swobodnego polotu, jął celować płynnością form oraz

tą rozkoszną niedbałością, z jaką prawdziwy salonowiec wyłamuje się z prawideł etykiety. Kwiaty i arabeski, tyrsy i laski pasterskie, winogrona i puhary, fauny i nimfy splatają się w radosną, czarowną igraszkę. Nawet niesymetryczność rokoka ma swe uzasadnienie psychologiczne. Dotychczas życie było ujęte w karby pedantyzmu; teraz wszystko, co nieokiełznane i kapryśne, podoba się tak bardzo, iż rozmyślnie unika się najważniejszej z dawnych zasad estetycznych, lekceważy się symetryę, a szuka się tego, co zuchwale urąga prawidłowości.

W stuleciu XVII meble były takie monumentalne i majestatycznie pompatyczne, jak gdyby wszystkie pochodziły z komnat zamku wersalskiego; teraz stają się natomiast małemi, lekkiemi, wdzięcznemi, kokieteryjnemi pieścidełkami, jak gdyby były przeznaczone do buduaru pięknej kobiety. Zamiast sztywnych kanciastych, prostolinijnych krzeseł jawią się wygodne, wyściełane fotele oraz miękie sofy z jedwabnemi poduszkami. Na marmurowych kominkach, na stolikach i konsolach widnieją japońskie parawaniki, chińskie pagody, sewrskie wazy i ładne zegary. Słodka woń perfum, zapach wanilii i heliotropu łączy się z *odeur de femme.*

Plastyka, która w XVII w. przechylała się na stronę kolosalności, staje się sztuką drobiazgową; już nie zaludnia kościołów i parków monumentalnemi grupami, lecz nibyto zagnieżdża się w salonach i buduarach. Materyałem jej nie jest kamień, marmur, bronz, lecz złoto, srebro, fajans i porcelana. Zwła-

szcza figury porcelanowe są dla sztuki XVIII w. tem samem, czem dla sztuki greckiej były ongi terrakoty. Relief, rzezany dotychczas zamaszyście, staje się delikatnym i czaruje zwiewnością linij.

Z tego wszystkiego nietrudno wywnioskować, jaki charakter musiało przybrać malarstwo, ażeby zestroić się z całością. Gdyż, podobnie jak sztuka z czasów Ludwika XIV, stanowi rokoko całość. Co więcej, nie było snadź jeszcze stylu, w którym wszystko łączyłoby się w równie jednolity, pomysłowy zestrój.

Przedewszystkiem zaznacza się objaw charakterystyczny, iż wytwórczość wogóle się zmniejsza. Epoka na tym stopniu przeduchowienia, co rokoko, wyróżniała z pośród sztuk najmniej z nich materyalną: muzykę. Muzyka, nie malarstwo, jest sztuką panującą w tym okresie. Malarze hołdują jej w licznych alegoryach. Następnie musiał zmienić się format obrazów. Wiek XVII lubił kolosalność, stulecie XVIII kocha się we wdzięku. Już nie podejmuje się monumentalnych pomysłów w wielkim, historycznym stylu, lub też, w pierwszych zwłaszcza początkach, bywają one wykonywane przez artystów, którzy przeżyli Ludwika XIV i styl jego. Młodsi, wrodzy wszelkim „machinom“, tworzą swe najwdzięczniejsze dzieła w formie wachlarzy, dekoracyj do pianin i parawaników. Nawet wymiary obrazów ulegają zmniejszeniu. Wielkość naturalna wydaje się czemś niezgrabnem. Ceni się jeno to, co małe i wykwintne. A ponieważ niesymetryczność jest

w modzie, więc też chętnie nadaje się obrazom formaty niezwykłe swą nieregularnością.

Malarstwo religijne upada. Pobożni męczennicy i ekstatyczne Madonny, malowane w XVII w., już nie zadowalniają smaku epoki. Wenecya, prastara skostniała Wenecya, jest jedynem miastem, w którem powstają jeszcze cenne dzieła religijne. Po za tem spotykamy jeno dekoracye, osnute, stosownie do wolnomyślnych dążeń epoki, na tle opowieści o mędrcu Natanie i jego pierścieniu, czyli na temacie, głoszącym równą wartość wszystkich religij. Zaś z Biblii najulubieńszym jest motyw, jak Sara przyprowadza piękną Hagar swemu małżonkowi, Abrahamowi. Cały duch rokoka wypowiada się w takiem jednem dziele.

Urządziwszy sobie przyjemnie życie, jęto poszukiwać takich jeno obrazów, które, by głosiły także tę wesołą filozofię użycia zmysłowego. Wyzwoliwszy się z przymusowej etykiety, stawia się żądania malarstwu, by było żywe i dowcipne, aby w wytwornych liniach i delikatnych barwach odźwierciadlało życie na jawie i życie w marzeniu. Temat dzieł jest przeto ten sam, który przedstawiał ongi Rubens w swych scenach miłosnych. Jeno zamiast pełnych, rozrosłych kobiet jawią się delikatne damy o osiej kibici, a prostaccy, natarczywi Flamandowie ustępują miejsca smukłym panom o wytwornych manierach. Pija się chińską herbatę z chińskich filiżanek, więc arkadyjscy Chińczycy wchodą w modę także na ob-

razach. Czując na sobie brzemię winy, wraca się marzeniem do błogich lat dziecięcych, znużywszy się wirem miejskim, poczyna się tęsknić do sielskich idylli. Ideałem atoli nie jest chłop, zdobywający sobie ciężką pracą kęs chleba, lecz wieśniak z powieści, co pod wolnem niebem pławi się błogo w eterycznej rozkoszy istnienia.

Ponieważ wszystko, co rubaszne, głośne i namiętne, wyświeciła ze salonów moda, więc koloryt unika także wszelkich efektów natarczywych. Epoka Ludwika XIV lubiła hałaśliwy przepych. Najmilszemi barwami króla, rozstrzygającego o kostyumach ludzi i smaku malarzy, był świetlisty błękit i czerwień, skojarzona ze złotem. W dekoracyi pokojów przeważa także złoto, pompatyczna purpura, brunatne drzewo i ciemne gobeliny. Przedelikacona wrażliwość XVIII w. mniema, iż takie barwy rażą oczy, więc tworzy jeno w tonach światłych, lekkich, przyciszonych. Głośne fanfary dawniejsze bledszej nabierają koloratury. Po przenikliwych wrzaskach instrumentów blaszanych odzywają się pieściwe, przymilające się tony fletni. Gromkość zanika, zwiewna nastaje słodycz. Podobała się zwłaszcza białość porcelany i stanowiła zarówno o barwie dekoracyj pokojowych jak o skali obrazów. Ponieważ chętnie przebywano śród wolnej przyrody, więc lubiono także salony, zalane światłem dziennem. Wpada ono do komnat przez wysokie okna, sięgające do samej posadzki. Ściany są pomalowane na biało, gobeliny, jedwabne firanki, drzewo i pokrycie mebli mają tony

jasne i światłe. Zwierciadła, rozstawione w różnych punktach pokoju, przyczyniają się do silniejszego natężenia światła. Nawet złoto, dotychczas tak ulubione w ornamentyce, niejednokrotnie ustępuje miejsca srebru. Z białością tych komnat, zalanych powodzią blasków dziennych lub jasnością świec, osadzonych w kandelabrach weneckich, licuje jeno chłodny, srebrzysty ton jasnych malowideł. Upodobano sobie zwłaszcza delikatne harmonie matowej żółcizny, światłego błękitu, tonów jasno-różowych, jasno-liliowych, szaro-błękitnych, szaro-żółtych tudzież przygasłej zieleni. Malarstwo olejne wyzbywa się wszelkiej oleistości, wszelkiej tłustości i ciężkości. Ponieważ, mimo wszystko, posiada ono połysk gdyby tłustawy, więc jawią się nowe rodzaje techniki, jak malarstwo pastelowe. Jeno ono odpowiedziało wymaganiom, jeno ono pozbawiło przedmioty wszelkiej przyziemnej ciężkości. Jedynie technika pastelowa umożliwiała odtwarzanie tych istot, wiotkich jak kwiaty, o włosach, muśniętych lekkim nalotem pudru. „Widzisz pyłek skrzydeł mych, latam ja i fruwam“— zaczyna się piosenka rokokowa, znamionująca także istotę malarstwa. Obrazy są blade, jak lica ludzi. Stały się niecieleśnymi cieniami, wzorem ludzi, przekształconych z ciężkich, krwistych kolosów w wiotkie, eteryczne istoty. Po epoce najpotężniejszego wzmożenia siły następuje okres najwyższego wysubtelnienia, po stuleciu namiętności i wielkiego majestatu nastaje wiek gracyi i elegancyi. I nie jest to przypadkiem, że Fran-

cya właśnie wodzi rej w tych czasach. Poszczególne narody przodują zawsze w tych okresach, gdy duch ich rasy okaże się pokrewnym duchowi epoki. W XVII wieku dzierżyła ster Hiszpania, obleczona w czerń mniszą. Teraz, gdy po okresie przeciw-reformacyi nastał nowy przypływ zmysłowości, staje na czele Francya i dokonywa tego, co snadź było przeznaczeniem Francuzów od czasów Madonny Foucquet'a i nowel P a r y ż a n i n a Boccaccia.

6. Watteau.

Pierwsze jego obrazy przypominają raczej Flamandów, niż Francuzów. Spodziewamy się wytwornych scen towarzyskich, hymnów do miłości, a znajdujemy malowidła, przedstawiające życie żołnierskie, sceny obozowe.

Młodość WATTEAU'A przypadła na czasy sukcesyjnej wojny hiszpańskiej. Ojczyzna jego, Niderlandy, była widownią barwnego ruchu wojennego. Zaczyna przeto od epizodów, podobnych do tych, jakie malowali Holendrzy w epoce Fransa Hals'a. Na obrazie, znajdującym się w galeryi Rotszyldów, widnieje pochód rekrutów podczas gwałtownej szarugi. Na innych przedstawia śród pejzażów flamandzkich żołnierzy, markietanki, wozy i namioty. Od malowideł batalistycznych przechodzi następnie do scen ludowych. Na obrazie *la vraie gaîté* tańczy przed gospodą jakaś para. Na wiadrze wywróconem dnem do góry, siedzi mężczyzna, grający na

skrzypcach. Na innem dziele pije przed gospodą gromada chłopów, drudzy zaś, już pijani, rozchodzą się do domów. Wszyscy są typami rzetelnie flamandzkimi. Zda się, że zjawił się nowy Teniers. Jeno kobiety z innej pochodzą rasy. Ubrane w białe czepeczki i czyste fartuszki, czarują wdziękiem liczek i wytwornością ruchów, znamionuje je jakowyś wykwint i gracya, nie licująca z chłopską manierą Teniers'a.

Mimo to nie przeczuwa się zgoła, że ten malarz chłopów zostanie z czasem malarzem gracyi. Dopiero po powrocie do Paryża, zmieniają się jego tematy. Zamiast koczkodanów, jawi się eleganckie towarzystwo francuskie. Różne obrazy okazują, jak zwolna dokonywała się zmiana. Kompozycya, zachowana jeno w sztychu, przedstawia przejażdżkę gondolą po cichym kanale. Przysadziste postacie flamadzkie stały się wdzięcznemi i wykwintnemi. Tło jeno, z kanałami i zamkami, wzoruje się jeszcze na widokach miejskich Jana van der Heyden. To samo stosuje się do obrazu, zwanego „Przechadzką na wałach“; na przedzie wytworne damy, zajęte rozmową z młodymi ludźmi, ale w głębi ciężkie wieże i cytadele o charakterze całkiem niderlandzkim. Z kolei jawi się obraz „Pasterze“, przechowywany w Nowym Pałacu poczdamskim: na przedzie młoda para, której stary pasterz przygrywa do tańca, opodal przyglądające się dziewczęta oraz jakiś pan, puszczający w ruch huśtawkę, na której siedzi jakaś dama. Potem powstają dzieła, znane pod tytułami: *la danse cham-*

pêtre, Podstępna Propozycya, Dla zabicia czasu, *le faux pas, l'amour paisible, la mariée de village, assemblée galante i leçon d'amour;* oryginały ich znajdują się niemal wszystkie w zamku berlińskim, dokąd dostały się dzięki Fryderykowi, zwanemu Wielkim. Dzieła te, mimo rokokowych kostyumów, nie są jeszcze pozbawione ciężkości flamandzkiej; natomiast w następnem, namalowanem w 1717 r., zrywa wszystkie węzły, łączące go z ojczyzną. Jest niem „Odjazd na wyspę Cyterę“, znajdujący się w Luwrze. Ucieleśniły się w niem marzenia całej ówczesnej generacyi. Watteau odtworzył ten temat raz jeszcze na dziele z zamku berlińskiego, które jest jeszcze radośniejsze od obrazu z Luwru. Z łodzi, wiozącej pielgrzymów do zaklętej wyspy, stała się fregata, uskrzydlona różowymi żaglami. Amoretty wspinają się na maszty, strzelają z łuków do ludzi, krępują piękne dziewczęta girlandami róż. Zaś po niem, już na schyłku życia artysty, powstaje cały cały szereg obrazów, opiewających coraz to inaczej rozkosz żywota i miłość: istny *Decameron* Boccaccia w stroju rokokowym.

Młodzieńcy w adamaszkach i jedwabiach, z gitarą, przewieszoną przez ramię na szerokiej blado-różowej wstędze, błąkają się bez celu, zalecając się do pięknych kobiet w lesie, na łące lub we wsi, nigdy zaś w mieście, albo w pobliżu zamku. Nie wiedzą, co to głód, troska i praca. Czarodziejki obdarzyły ich wszystkiem, czego im potrzeba: dały im atłasowe trzewiki, nuty, laski paster-

skie i mandoliny. Zaś kobiety są dziećmi tego samego zaklętego, elizejskiego świata. Patrzą na swych czcicieli błękitnemi oczyma, żadną nie zmąconemi namiętnością. Mają na sobie suknie jedwabne matowo-różowe, fioletowe lub żółte, w dłoniach dzierżą koronkowe wachlarze. Z delikatnych koronek wynurzają się smukłe ramiona o długich białych palcach i różowych paznokietkach. Na obrazach niema akcyi; śpiewy jeno i muzyka, rozmowy i uśmiechy. Wymienia się słodkie uściski, tęskne spojrzenia, czułe słówka. Tu młodzieniec podaje rękę damie, by ją wprowadzić na kilka marmurowych schodów. Tam tańczą gawota, bawią się w ślepą babkę, lub młode dziewczęta chwytają białe róże we fartuszki. Gdzieindziej spoczywa zakochana para na zielonym upłazie nad jeziorkiem; za nimi wystrzela drzewo, lub szeleszczą niskie zarośla. Z figlarnym uśmieszkiem, to znów z dąsem i chmurką na czole przyjmują damy hołdy swych wielbicieli. Oczy ich błyszczą, z drżeniem oddychają tchnieniem miłości. A gdy zmierzch zapadnie, rozprasza się zwolna towarzystwo. Znikają pary, zajęte pogawędką. Milkną śpiewy i dźwięki gitary. Słychać jeno słodki szept zaklęć miłosnych.

Niekiedy, zamiast jedwabnych strojów pasterskich, jawią się kostyumy teatralne. A jednak Watteau nie jest bynajmniej malarzem kuglarzy i wędrownych aktorów. Wprawdzie kilka jego obrazów, jak Pierrot z Luwru, zda się być portretami aktorów. Na innych, jak „Miłość na Scenie Włoskiej“

i „Miłość na Scenie Francuskiej“, uwiecznił epizody z komedyj. Większość atoli tych obrazów teatralnych przedstawia także gody miłości. Wytworne panie i arystokratyczni panowie gwoli urozmaiceniu swej sielanki wdziewają na siebie kostyumy aktorów włoskich, przebierają się za białych *pierrot'ów*, pstrych arlekinów i czarnych *scaramouche'ów*. Gdy wieczór zapadnie, roje pstrych masek jawią się w parku. Smolne pochodnie rzucają światło na groteskowe postacie, co zdają się pochodzić z państwa Lucyfera, a są jeno kochankami, szukającymi pań swego serca.

Zaś dla tych ludzi stwarza Watteau także odpowiednią przyrodę. Jego pejzaże różnią się bardzo od parków Lenôtre'a, niemniej jednakże odstępują od rzeczywistości. Niema na nich chmur, dzikich chaszczów, chropawych skał. Olbrzymie drzewa rozpościerają nad zakochanymi swe konary. Miękka murawa zaprasza do spoczynku. W lesie kwitną róże i stokrotki, by kochankowie mogli je zrywać i wić z nich równianki. Z zarośli dolata woń bzów i jaśminów. Bez szmeru tańczą motyle w powietrzu gawota. W pobliżu szemrzą źródła i małe kaskady, jak gdyby chciały zagłuszyć szepty miłosne. Opodal urządzono huśtawkę. Z zielonych zarośli wyzierają nagie posągi z marmuru—amoretki, Antiopa, Venus, koźlorogi Satyr obejmujący uściskiem smukłą Nimfę, Apollo w pościgu za Danae,—zachęcając niejako ludzi do podobnych psot. Światem tym nie włada jednakże Pan, lecz Amor. Widownią wszystkich obrazów jest wyspa Cytera, gdzie wiecznie wo-

nieją róże i śpiewają słowiki, gdzie drzewa szemrzą o szczęściu i miłości.

Barwy są też inne, niż na rzeczywistej ziemi. Watteau długo dobierał, zanim zdołał je zestroić ze swem odczuwaniem. Pierwsze jego obrazy świadczą o powinowactwie ze starymi mistrzami. Miewa jasną świetlistość Rubensa lub gorące żary Tycyana. Jednakże, po namalowaniu Odjazdu na Cyterę, zdobył się na samodzielność także w poglądach kolorystycznych. U Rubensa huczy muzyka jańczarska, u Tycyana rozlewają się wspaniale pełne tony organów, u niego natomiast słyszy się zamierającą gędźbę fletni, lub subtelne, drgające, srebrzyste łkanie skrzypiec. Eterycznemu wdziękowi postaci odpowiadają barwy matowe, wypieszczone chorobliwie. Ziemię spowijają łagodne blaski. Zielonawe wierzchołki drzew kołyszą się z drżeniem w wonnych przezroczach. Zwłaszcza zachód słońca, gdy wszystko w srebrzystych roztapia się mrokach, jest ulubioną porą Watteau'a. U progu XVIII w. tworzy najdoskonalsze dzieła, jakiemi ta epoka może się pochlubić, toruje nowe drogi, któremi bieży odtąd sztuka przez lat pięćdziesiąt.

Jakże to się stało, iż Watteau właśnie został pierwszym piewcą paryskiej elegancyi? Między jego sztuką a jego życiem zda się istnieć niepojęta sprzeczność. Nie był bowiem Francuzem i nie miał błękitnej krwi w żyłach. Jego miasto rodzinne, Valenciennes, acz od pokoju nymphenburskiego przyłączone do Francyi, było osadą flamandzką. Ojciec jego zajmował się pokrywaniem da-

chów. On sam miał zostać cieślą i jeno z trudem udało się mu dostać do pracowni wiejskiego malarza. Wtem świta mu zuchwała myśl. Do Paryża, do tej metropolii smaku i piękna, pójdzie szukać szczęścia. I wkrótce ten nieśmiały, milczący młodzieniec znajduje się na bruku wielkomiejskim, z głową, pełną zamiarów, lecz pustą kieszenią. Godzi się u jakiegoś handlarza przy *Pont Notre Dame* i za 3 franki tygodniowo kopiuje obrazy holenderskie. Potem znajduje zatrudnienie przy robotach dekoracyjnych, najpierw u malarza teatralnego GILLOT'A, później u konserwatora Luxemburgu, Claude Audran'a.

W jaki sposób ten parobczak flamandzki, nawykły jeno do jarzma niedoli, stał się malarzem Gracyj? Snadź tłómaczy się to właśnie tem, iż Watteau był cudzoziemcem. Wszyscy malarze paryscy przechodzili mimo tego codziennie widywanego świata piękności, nie zwracając nań uwagi. Odkrył go Watteau, gdyż dla niego Paryżanka była czemś obcem, czarodziejskiem, czemś, na co patrzał zachwyconemi oczyma wiejskiego chłopaka, zabłąkanego w wir wielkomiejski. W ojczyźnie widywał jeno kramarzy, kuglarzy, handlarzy ptaków, poławiaczy szczurów tudzież kiermasze i prostacze pląsy chłopskie. W Paryżu, zostawszy pomocnikiem Audran'a, żył w centrum eleganckiego świata. Dziś jeszcze w ogrodzie luxemburskim budzi się wieczorem duch XVIII stulecia. Odwieczne wysokie drzewa splatają swe konary, gdyby chciały utworzyć gaj zaklęty. W długich alejach przechadzają się zakochane pary. In-

ne usiadły na marmurowych ławach u stóp starych posągów. Dziś są to studenci i gryzetki, lecz ongi siadywali tam młodzi panicze i smukłe hrabiny. Ogród luxemburski był bowiem uczęszczany przez sfery arystokratyczne, miał dla w. XVIII znaczenie to samo, co dla stulecia XIX *Bois de Boulogne*. Z wysokich okien zamkowych snadź nieraz wyzierał nieśmiało ubogi przybysz z Valenciennes, przypatrując się eleganckim igraszkom. A czego tam nie dojrzał, to poznał później u bogatego finansisty Crosat'a: przepychy zbytku, najpowabniejsze kobiety paryskie. Jako cudzoziemiec malował zatem pierwszy to, co malarzom paryskim nie wydawało się jeszcze godnem sztuki. Zjawisko, powtarzające się nader często: Jan van Eyck został ojcem malarstwa pejzażowego, gdyż odbył podróż do Portugalii. Gentile Bellini—malarzem Wenecyi, gdyż poprzednio przebywał w Konstantynopolu; Theodocopuli—pierwszym piewcą Hiszpanek, gdyż był rodem z Grecyi, nie Hiszpanii.

Nadto zważyć należy jeszcze inną okoliczność.

Watteau był człowiekiem brzydkim i zgorzkniałym. Wskutek nieuleczalnej choroby nie lubił towarzystwa i unikał ludzi. Biografowie opowiadają, iż w towarzystwie bywał smutny, lękliwy, niedowierzający i niezgrabny, a portrety dopełniają opowieści. Oczy, jak u jastrzębia, martwe i bez wyrazu, ręce ma czerwone i kościste. Usta świadczą o znużeniu. Portret, na którym przedstawił siebie bez peruki, wywołuje wrażenie, jak

gdyby sam chciał wyszydzić swą brzydotę i chorobę. Włosy bowiem ma brzydkie i rozczochrane, ubranie na wąskich barkach i zapadłej piersi wisi jak na kiju. Wokół niego świetniało bogactwo, piękność, elegancya i kokieterya. Atoli z tego wszystkiego nic nie przypadło w udziale biednemu suchotnikowi.

On także chciałby kochać. Mówią o tem obrazy mitologiczne, malowane w pierwszych początkach. Marzy na nich o różowych ciałach, z zazdrością wspomina Parysa, rozstrzygającego spór między trzema boginiami, przedstawia Jowisza, gdy tenże pod postacią koźlonogiego Satyra zjednywa sobie piękną Antiope, oraz Vertumna, który, jako brzydka baba, posiadł piękną Pomonę. Jeno on napróżno śni o miłości. Obraz, przedstawiający Amora rozbrojonego, zamyka szereg jego dzieł mitologicznych.

Z postępem choroby staje się niespokojniejszym i dzikszym. Zamyka się przed ludźmi, usuwa się od Crosat'a, gdyż samotność jest mu milsza. Przenosi się do swego ziomka, malarza Vleughels'a, gdyż tam nikt go nie szuka. Następnie z obawy, aby nie stać się natrętnym, rozstaje się z nim, jedzie bez celu do Londynu, chce zniknąć niepostrzeżenie na obcej ziemi. Po powrocie maluje szyld sklepowy dla swego przyjaciela, handlarza obrazów Gersaint'a; jest to dzieło nieziemskie, jakie stworzyć może jeno suchotnik. Szaro-różowe barwy musnęły jeno płótno eterycznym powiewem; szczupłe figurki wyzbyły się wszelkiej cielesności, stały się tchem jeno, nikłym

cieniem. W końcu usuwa się do Nogent-sur-Marne i rozpoczyna obraz przeznaczony do kościoła: jest nim Ukrzyżowanie Chrystusa „z takim wyrazem cierpienia, na jaki zdobyć się może jeno konający“. Umarł w 36 roku życia, 18 lipca 1721 r.

Poznawszy te szczegóły biograficzne, widzimy eleganckie igraszki Watteau'a w innem świetle. Watteau stał się malarzem tych *fêtes galantes*, gdyż nie malował bynajmniej rzeczywistości, lecz miraże, swe własne sny o piękności i miłości. Gdy inni, spleceni wzajemnym uściskiem, odpływali w oddale elizejskie, on, chory i brzydki, pozostawał sam na szarej ziemi, szukając zrozpaczonem spojrzeniem błogosławionych wybrzeży, od których żaden okręt po niego nie nadpływał. Cała jego twórczość była jedną wielką tęsknotą, tęsknotą chorego do wesela, tęsknicą samotnika do miłości. Za młodu, widząc, jak inni walczą, marzył o życiu żołnierskiem, o trudach obozowych, o chwale wojennej, o ryku surm—podobnie jak Memling, który w szpitalu św. Jana przedstawił siebie jako lancknechta, pędzącego na białym rumaku. Później, w poczuciu swej własnej słabości, śni o krzepkości Rubensa. Wiedząc o swej brzydocie, marzy o piękności. Przykuty chorobą do swej izby, ulata w krainy szczęścia i miłości. Samotnie marzy o kobietach, które samem jeno szaty swej muśnięciem zdolne są napoić duszę błogością. Tem tłómaczy się owa wibrująca żałość, owo melancholijne tchnienie, owiewające jego obrazy, pełne godowej radości żywota. Stąd to pochodzi, iż

jego postacie, acz wzięte z rzeczywistości, zdają się istotami, zabłąkanemi z czarodziejskiego świata. Kobiety jego, jakkolwiek ubrane wedle mody XVIII stulecia, nie mają nic wspólnego z temi, o których współcześni opowiadają pisarze. Są takie niewinne, takie naiwnie podlotkowate, jak gdyby nie znały żadnego mężczyzny. Watteau opiewa je jak jaki gimnazyalista, dla którego miłość jest świętem misteryum. Prozę życia osnuwa czar baśni. A może nawet wzorowało się życie dopiero na sztuce: epoka dopiero wtedy uświadomiła sobie swą gracyę, gdy ją marzyciel Watteau zdumionym ukazał oczom.

7. Następcy Watteau'a.

Z początku dostrzegać się daje osobliwsze pomienianie się na role. Flamand Watteau zda się paryżaninem, paryżanin CHARDIN, Flamandem. Obaj rozmiłowują się w swych tematach, gdyż patrzą na świat oczyma romantyków. Watteau, pochodzący z kraju pękatych matron flamandzkich, marzy o szyku, o eterycznej gracyi paryżanek. Chardin, wzrósłszy śród majestatycznej pompatyczności stylu Ludwika XIV, woli zaciszny światek holenderski. Niderlandczyk zostaje przeto malarzem *fêtes galantes*, paryżanin sławi *„amusements de la vie privée"*.

Dotychczas malowano we Francyi martwą przyrodę w takich jeno razach, gdy nadarzała się sposobność alegorycznego jej połączenia z postaciami Flory lub Pomony. Chardin przeszedł pierwszy do samodzielnej

martwej natury. Czuć w nim spadkobiercę Holendrów, a jednak w poglądach kolorystycznych jest on prawym artystą rokokowym. Holendrzy stosowali bowiem ciepły światłocień rembrandtowski, Chardin lubi natomiast chłodne harmonie błękitu, bieli i żółcizny, spotykane w malarstwie holenderskiem nader rzadko, i to niemal jeno u Terborg'a. O skali jego rozstrzyga porcelana, ulubiony ten materyał rokoka. Przedmioty, nagromadzane przezeń obok białej zastawy porcelanowej, muszą przeto być utrzymane w tonach chłodnych. Obok żółtej cytryny leży błękitne grono winne. Biały dzban porcelanowy o niebieskich brzeżkach stoi obok glinianej fajki i miedzianego kociołka. Albo maluje stół, nakryty białym obrusem, a na nim srebrną zastawę, karafki z wodą, szklanki i ostrygi; niekiedy także łupiny z gruszki oraz błękitny opył melonów. Stwarza także barwiste harmonie z ksiąg, waz, marmurowych biustów, mleczno-modrych kobierców i globów: a więc z przedmiotów o tonach chłodnych lub głuchych, nigdy zaś soczystych.

Chardin miał pracownię na poddaszu. Była to izba mroczna i zaciszna, w której znajdowało się zazwyczaj mnóstwo jarzyn, używanych przezeń jako modele do martwej przyrody. I nie było pozbawione malowniczości zakurzone to poddasze, gdzie od szarych ścian odrzynała się barwiście ciemna zieleń warzywa, zaś mleczno-białe talerze tworzyły piękne plamy barwne na jasnem tle obrusa. W tej pracowni spokojnej i harmonijnie przyciszonej rozgrywają się także sce-

ny z życia dziecięcego, które przedewszystkiem przychodzą na myśl, gdy się słyszy nazwisko Chardin'a. Zegar tykota, na kaflowym piecyku szemrze ukrop w garnku, przysuniętym do ognia. Nie uznaje zgoła momentów znaczących, na obrazach z życia dziecinnego maluje również jeno martwą przyrodę, poezyę codzienności. Zaś portret jego dowodzi, iż twórczość godziła się z indywidualnością artysty. Wygląda, jak dobry dziadunio, niemal jak wiekowa kobieta. Namalował siebie w odzieniu codziennem, w jakiem przebywał w pracowni zazwyczaj. Patrzy cicho i spokojnie z pod zielonego daszka przez okulary w róg oprawne, na głowie ma białą szlafmycę, na szyi grubą chustę. Równie cichą i spokojną jest jego sztuka. W epoce, wyzutej z niewinności, sławi niewinność dziecięcą, podpatrzywszy radości, troski i igraszki światka maluczkich, otwiera sztuce nową dziedzinę. Z jaką-ż delikatnością odtwarzał psychikę dziecięcą: te drobne rączyny, złożone do modlitwy, te usteczka, całowane przez tkliwe matki, te zadumane, szeroko otwarte oczy! Gdzieindziej maluje praczki, kucharki i gospodynie przy pracy. Nigdy nie daje anegdot. Jego polem doświadczalnem jest matowo-blade światło, drgające w mrocznych izbach kuchennych, oraz blaski słoneczne, igrające na białych obrusach i szarych ścianach. Artyzm jego tai się za maską niewysłowionej prostoty, tem milszej, iż tak rzadko spotykanej po wszystkie czasy.

Że z pośród wielu artystów, którzy za przykładem Watteau'a poświęcili się opiewaniu uroków wytwornego życia, żaden nie dorównał mu subtelnością, wynika to raczej z powodów psychicznych, niż technicznych. Suchotnik Watteau, któremu nie dano zaznać szczęścia miłości, patrzył na świat oczyma marzyciela. Miękki powiew Zefiru unosił go na Elizejskie Pola, gdzie wszystko pozbywało się swej przyziemnej ciężkości i w poetycznej roztapiało się atmosferze. Realizm jego jest jeno pozorny. Objawia się w zewnętrznościach stroju. W rzeczywistości nie było światowców o takiej gracyi, nie było dam o takich wdziękach nieziemskich. Obrazy jego wypromieniają jeno opył kwietny, samą istotę rzeczy. Proza życia przemienia się w idealizującą poezyę.

Następcy jego dają się ponosić prądowi życia, malują nie sny lecz rzeczywistość, nie elegie lecz kronikę swej epoki. Dlatego brak ich dziełom świetlanego nimbu poezyi, opromieniającej obrazy Watteau'a. W porównaniu z nim wydają się trywialniejszymi, trzeźwiejszymi, oschlejszymi. Dają atoli wrażenie wdzięku, swobody i lekkości, gdy myśl o Watteau duszy nie owłada. Obcą jest im także nuda i chłód akademicki. Hołdują najweselszej, najwytworniejszej modzie, jaka istniała kiedykolwiek, a hołdują jej z wielkim smakiem. Instynktownie i bez trudu wynajdują lekki, błyskotliwy styl, odpowiadający lekkości ich ponętnych tematów.

LANCRET, który pospołu z Watteau pracował u Gillot'a, jest artystą wytwornym

i subtelnym, wprawdzie refleksem Watteau'a, ale refleksem, który po swojemu cudze odbija światło. Z lubością maluje eleganckie igraszki, odbywające się pośród wolnej przyrody, i tytułuje je „Cztery Pory Roku". Na wiosnę młode damy zbierają w lesie kwiaty, jakiś człowiek przygrywa im na katarynce. W lecie przywdziały na siebie stroje żniwiarek i obchodzą dożynki. Jesienią wypoczywają pod cienistemi drzewami w towarzystwie czułych wielbicieli. Zimą, otulone w kokieteryjne futerka, przyjmują hołdy na lodzie. Gdzieindziej odbywa się festyn turecki, lub urządza się wycieczkę do sąsiedniej wsi, gdzie właśnie przypada jarmark i tańczą kuglarze.

PATER przeniósł pierwszy widownie swych obrazów do salonu. Gdy powstawały nowe domy przedmieścia Saint Germain, gdy Oppenort stworzył nowy styl sztuki stosowanej, Pater'owi przypadło w udziale wygrać symfonię salonu. Piękne stroje, kształtne figurki na tle prześlicznych pokojów rokokowych stanowią treść jego malowideł. Na jedwabnych fotelach spoczywają młode damy, wsparte na elastycznych poduszkach. Ładniutkie pokojóweczki krzątają się dokoła swych pań. Zjawia się *abbe,* by zapytać o zdrowie. Krawczyni pokazuje najświeższe stroje. Lokaje roznoszą na srebrnych tacach herbatę. Młoda para, siedząc na sofie przed jasno oświetlonym gzemsem kominka, ogląda sztychy; przylgnęli tak do siebie, iż jedwabny kostyum mężczyzny gubi się niemal w jedwabiach damy. Wokół postaci roztacza się cały świat wyborowych

przedmiotów: japońszczyzn z kości słoniowej, bronzów i wschodnich tkanin. Układa barwiste równianki z luster, poduszek lyońskich, łóżek zasłanych błękitnym jedwabiem i otulonych białym tiulem firanek, z chabrowych staników, szarych pończoch, różowych sukien jedwabnych, kokieteryjnych peniuarów łabędzim bramowanych puchem, oraz piór strusich i koronek brabanckich.

LE PRINCE, FAURAY, OLLIVIER, HILAIRE, tudzież dwaj Szwedzi LAVREINCE i ROSLIN są dalszymi piewcami elegancyi wielkiego świata. Chcąc atoli poznać w całości dystynkcyę życia w epoce rokoka, trzeba, krom obrazów, rozejrzeć się także w sztychach. Zamiłowanie do lekkości, zwiewności i dowcipu wyszło na dobre zwłaszcza tej gałęzi sztuki. Jeszcze za czasów Ludwika XIV wyłącznem zadaniem miedziorytu było służyć królowi. Miedziorytnicze reprodukcye chełpliwych obrazów wersalskiego zamku, portretów rodziny królewskiej oraz malowanych relacyj z uroczystości dworskich były rozpowszechnione po całym kraju. Teraz zatraca sztych tę cechę reprezentatywną i dworską, staje się, podobnie jak wszystkie wytwory rokoka, przedmiotem elegancyi. Na stole muszą się znajdować ładne książki w wytwornych safianowych oprawach; snadź nie są przeznaczone do czytania, lecz do przerzucania w chwilach nudy. Ukazują się przeto śliczne wydania klasyków. Wychodzą Komedye Molièra, Metamorfozy Owidyusza, Nowele Boccaccia i Bajki La Fontaine'a, ilustrowane gustownymi sztychami. HUBERT GRA-

VELOT, NICOLAS COCHIN i CHARLES EISEN dostarczali ozdób do książek, rozrzutnie siejąc dokoła gracyę, przyoblekając klasyków nawet w powab wykwintu.

Atoli jeszcze chętniej niż bogów i boginie oglądano siebie samych w zwierciadle sztuki. W żadnej epoce nie grało lustro takiej roli jak w czasach rokoka. Dlatego sztuka winna być także jeno odźwierciedleniem życia. Rytownicy uwieczniają na swych sztychach, tchnących niewysłowionem *frou-frou* stulecia, bale i promenady, salony i teatry. U dawniejszych przejawia się jeszcze niewinny nastrój rajski Watteau'a. Arkadyjskość i bukoliczność jest ideałem salonu. Młode kokiety marzą, przerzucają machinalnie nuty, słuchają z roztargnieniem słów wielbicieli. Z dzieł późniejszych — jak SAINT-AUBIN'A „*Bal paré*"—rozlega się godowe *evoë* radości. Promienne blaski weneckich świeczników zatapiają pokoje. Ze ścian uśmiechają się różowe amoretki. Szeleszczą jedwabne powłóczyste suknie, pląsają atłasowe trzewiczki, kokietują wachlarze. Dyademy i naszyjniki skrzą się i błyszczą. Smukli młodzieńcy i młode dziewczęta tańczą psotnego gawota. Rycerze maltańscy i *abbés* do pięknych zalecają się pań. A zwierciadła zwielokrotniają cały ten błyskotliwy obraz.

Przed portretami z XVIII w. zatrzymujemy się w galeryach ze szczególniejszem upodobaniem. Nawet małe medaliony, roboty nieznanych malarzy, celują wytworną dystynkcyą, która zanikła doszczętnie z rozwojem sztuki plebejuszowskiej. Niewątpli-

wie rokoko nawet na wizerunkach jest jednostronne. Charakterów męskich, zamaszystych niema wcale, gdyż ich nie było w życiu. Wiek XVIII jest stuleciem kobiety. Ona jest osią, dokoła niej wiruje świat cały; ona jest najdostojniejszą opiekunką sztuki i jej uwielbionym przedmiotem. Przesuwają się przed oczyma naszemi całe gromady młodych kobiet o różowej cerze i łagodnem spojrzeniu, a wszystkie w powłóczystych sukniach jedwabnych, ozdobionych kwiatami, lub w powabnych, na poły mitologicznych kostyumach. Ukazują się młode dziewczęta, jedne, będące niewinnością samą, inne, muśnięte już haniebnem tchnieniem zepsucia. Ta epoka, poświęcająca wszystko kultowi własnemu, wydała tyle pięknych kobiet, iż zda się nam niemal, że brzydkich kobiet w w. XVIII nie było wcale.

JEAN MARC NATTIER pierwszy zerwał ze stylem Rigaud'a, pierwszy, zamiast okazałości, malował wdzięk, zamiast buty, powab. W charaktery swych modeli wnikał, co prawda, niewiele—nie były zresztą warte tego—wyposażał atoli wszystkie niewymuszonym wykwintem. Malował zwłaszcza ze szczególniejszą lubością suknie jedwabne o pieścinych tonach różowych, chabrowych, jasnozielonych i jasno-szarych. Celował także w owych prostych, falistych uczesaniach, które zajęły miejsce majestatycznych fryzur z czasów Ludwika XIV. Był nadto mistrzem w upiększaniu muszkami, perłami i dyadenami. Na jego obrazach jawią się też niekiedy ciała kobiece w przezroczych tkankach,

nie zakrywających w zupełności biodra lub zaokrąglenia piersi, zaś u dołu widnieje napis „Dyana“ lub „Muzidora“.

Zięć jego, LOUIS TOCQUÉ, zaniósł nikłą iskrę czaru rokokowego aż wgłąb Rosyi. ROBERT TOURNIÈRES obudził zamiłowanie do medalionów, do portrecików miniaturowych. Atoli jeszcze ważniejszy wpływ wywarła pewna artystka wenecka. Jeden z portretów Watteau'a przedstawia damę na tle róż. Jest to ROSALBA CARRIERA. Jej to piękne imię i różaną sztukę usymbolizował artysta różami.

Rosalba Carriera zajmuje w historyi sztuki XVIII w. wybitne stanowisko, wynalazła bowiem malarstwo pastelowe. Obrazy olejne wyglądały zbyt ciężko, nazbyt materyalnie w jasnych pokojach rokokowych. A przytem ich soczystość i tłustawość nie licowała ze zwiewnym nastrojem pudru. Potrzebowano techniki, zgodnej z „przeduchowieniem“ ówczesnych ludzi, czegoś, co byłoby jeno pyłkiem kwietnym, barwistością motylich skrzydeł. Dlatego Rosalba ima się ołówka pastelowego. Portrety jej nie są nigdy wielkości naturalnej. Mają charakter misternego klejnocika. Nie maluje przytem swych dam w pozach majestatycznych. Dąży do ujęcia przelotnego powabu, polegającego na drgnięciu ust, szyderczym błysku oczu, ładnym geście, szybkim ruchu. Szeleszczą jasne jedwabie, falują delikatne koronki, upudrowane włosy dyszą wonią róż herbacianych i fiołków.

Z pomiędzy Francuzów śladami Rosalby podążył MAURICE LATOUR. Na jego

pastelach przesuwają sią wszystkie typy rokokowego towarzystwa: dowcipni *abbés*, eleganccy ministrowie, księżniczki teatralne i rzeczywiste, pokojowcy, książęta, układni markizowie. Na portrecie własnym przypomina Voltaire'a. Lekko drwiący uśmiech igra na jego ustach. Jakowaś ostrość epigramatyczna odróżnia jego pastele od miękkich, uroczych dzieł Rosalby. Szkicuje charaktery kreskami lekkiemi, dowcipnemi, tchnącemi gdyby zuchwalstwem i sarkazmem. PERRONNEAU zawdzięcza swój rozgłos czarodziejkom z baletu, które żyją na jego obrazach pod pieściwem imionami *Mlle Rosalie*, *Mlle Silanie*. Najsłynniejszym ze wszystkich był Szwajcar LIOTARD. Święcił tryumfy w całej Europie, od Neapolu po Londyn, od Paryża po Konstantynopol.

8. Boucher.

Rokoko pierwsze używało powabów toalety do spotęgowania zmysłowego uroku. Biel nagiego ciała, widna z pod koronkowego rękawa zaledwie o tyle, iżby można przylgnąć do niej ustami, wydawała się ponętniejszą od nagości monumentalnej. A ponieważ dziedzina ta nęciła mnóstwem rozkosznych odkryć, przeto wielkie malarstwo historyczne musiało ustępować miejsca obrazowi obyczajowemu, zwłaszcza iż upodobania przechylały się coraz więcej na stronę tego, co małe i wdzięczne. JEAN RESTOUT, JEAN RAOUX, PIERRE SUBLEIRAS, CARLE VAN LOO, LAGRENÉE, JEAN FRANÇOIS DE TROY, CHARLES ANTOINE i NOËL NICO-

LAS COYPEL'OWIE, którzy w pierwszem ćwierćwieczu XVIII stulecia malują obrazy historyczne, pochodzą jeszcze ze szkoły Lebrun'a. Conajmniej w formie zachowują dawną okazałość i ciężkość. W dziełach ich niema jeszcze tej nieokreślonej skry, przenikającej obrazy malarzy rokokowych. Jeno w tematach odzywa się duch rokoka, podobnie jak bracia Carracci'owie opiewali ongi ideały przeciwreformacyi w języku Cinquecenta.

Historye miłosne stanowią wyłączny wątek dzieł, jak za dni Correggia i Sodomy; Biblia i mitologia przeistaczają się w *ars amandi*. Magdalena, która w epoce przeciw-reformacyi grała rolę skruszonej jawnogrzesznicy, dla rokoka staje się znów demonem słodkiego grzechu. Temat: Lot i jego córy, wchodzi naraz w modę, gdyż pozwala domyślać się stosunku księcia-regenta z księżną de Berry. Antyczność dostarcza uwiedzeń, pościgów, czułych scen pasterskich. Zefir prowadzi Psyche do pałacu Amora. Vertumnus bałamuci Pomonę. Andromeda zrywa pęta obowiązków małżeńskich. Telemak odwiedza swego ojca u pięknej Kalypso. Venus, kochliwą małżonkę Hefaista, otacza orszak wszystkich jej wielbicieli. Wdzięczy się ona do Adonisa, Hermesa lub Marsa, pozwala Parysowi wręczyć sobie jabłko, obchodzi swe zaślubiny z Bachusem godami ku czci wina i miłości. Usługują jej ładne pokojóweczki, poprzebierane za gracye; w powietrzu fruwają amoretki, znosząc kwiaty i jedwabne wstęgi. A dalej przygody miłosne Jowisza: gdy spada na Danae złotym deszczem, gdy jako

satyr nawiedza Kalistę, lub jako byk zbliża się do Europy. Gdzieindziej Latona przybywa na wyspę Delos, by powić bliźnięta. Neptun, władca morza, gra niepośledią rolę, gdyż kąpiel staje się wtedy ulubionym sposobem przepędzania czasu. Siedzi na tronie, mając po swej prawicy Amymonę. Na falach kołyszą się Nereidy i Trytony. Niewymowną dumą napawa poczucie, iż udało się pokonać ducha świętoszkowatego obskurantyzmu. Dlatego sławi się boga światła, ulatującego w promiennym rydwanie przez przestworza, przedstawia się go, wyjeżdżającego o świcie z domu Tetydy, opiewa się jego pościg za pierzchliwą Dafne i jego umizgi do Leukotei lub Klytyi. Nawet Herkules jest bohaterem epoki, wprawdzie nie jako olbrzym, dławiący Anteusza, lecz jako Muzagetes, co z wdziękiem wytwornego baletmistrza dyryguje pląsami Muz, lub jako zakochany Feak, zabawiający się kądzielą Omfalii. Ta zwłaszcza scena znajdowała ogólny poklask, gdyż była potwierdzeniem filozofii życiowej rokoka, dowodziła bowiem, iż już heroje starożytni swe najszczęśliwsze chwile w kobiecych przeżywali buduarach. Niemniej często pojawiały się inne wsławione pary kochanków: Angelika i Medor lub Rinaldo, podążający za czarodziejką Armidą na jej zaklętą wyspę. Piękne damy uważały się za Dejaniry, gdy je porywał jaki markiz w roli Nessusa, pocieszały się myślą o opuszczonej Aryadnie lub porzuconej Dydonie, gdy je zdradzał po krótkiej miłostce czuły kochanek.

Po tych artystach, przyoblekających rokokowe myśli w ciężkie formy i pompatyczne barwy Lebrun'a, przychodzi FRANÇOIS LEMOYNE, który dokonywa zwycięstwa rokoka także w dziedzinie stylu i nagina malarstwo historyczne do tej samej gracyi, swobody i lekkości, jaką wyposażył Watteau obraz obyczajowy. Zamiast ciężkiej czerwieni i błękitu, jawią się tony delikatne, jasne, różowe. Ładniutkich ciałek dam rokokowych nie spowijają już, jak dotychczas, szeleszczące jedwabie. Postacie Lemoyne'a nie mają szerokich ruchów i pełnych kształtów ubiegłej epoki, nie przypominają niczem heroicznego, tęgiego typu kobiet barokowych. Znamionują je wątłe, powiewne ciała o małych, subtelnych, kokieteryjnie uczesanych główkach, o zmysłowych ruchliwych nozdrzach, pieściwych ramionach i długich, kształtnych nogach. Nie jawią się też one w okazałych pałacach, na tle fałdzistych, ciężkich draperyj. Z radosną pogodą, z czarującą lekkością kołyszą się na obłokach. Są to zawsze gibkie, eleganckie Paryżanki z epoki rokoka, bez względu na to, czy zwą się Nimfami, lub czy jako Gracye, Muzy, Dyany, Flory i Pandory święcą uroczyście apoteozę Herkulesa. Figlarny uśmiech niewinności, skażonej już zepsuciem, igra na ich ustach. Kibicie noszą ślady ciasnego gorsetu, nogi nawykły do obcisłej jedwabnej pończochy. Używają muszek i bielideł i, aczkolwiek są boginiami starożytnemi, znają się przewybornie na wszystkich przepisach i tajemnicach wyrafinowego kunsztu toaletowego, który do-

piero w XVIII w. dzięki markizom i gwiazdom operowym rozpowszechnił się po świecie. Malowany przezeń Apollo, przypomina młodego dandysa, powracającego z opery. Muzy jego uderzają podobieństwem portretowem, jak posąg Cleo de Merode dłuta Falguière'a.

Lemoyne wniósł zatem do malarstwa historycznego nową *nuance*. Gwoli urozmaiceniu *artis amandi* poczęto pozować do obrazów w rolach kochanków antycznych. A jak daleko sięgała bezceremonialność, świadczy obraz, zamówiony w 1750 r. przez młodego księcia de Choiseul z okazyi jego ślubu z córką finansisty Crozat'a. Na pamiątkę godów weselnych, kazał się sportretować w roli Apollina, nawiedzającego piękną śmiertelniczkę, Klytię.

CHARLES NATOIRE pierwszy podążał tą drogą dalej. Do zwykłych jego tematów należą bachanalie, sceny z baśni o Psyche, Galatea w otoczeniu amoretków tudzież opuszczona Aryadna. Wszystko jest lekkie i różowe, wszystko licuje subtelnie z jasnym tonem pokojów oraz srebrzystym połyskiem ornamentów.

FRANÇOIS BOUCHER skupia w swym ręku wszystkie te nici. Sztuka jego jest apoteozą rokoka. Zapusty, rozpoczęte sztywnym gawotem, stają się pod koniec rozpasanym kankanem. Nie maluje on już menuetów Watteau'a, lecz owe babilońskie tany, którymi się popisywał przed Ludwikiem XV *corps de ballet* Wielkiej Opery.

Dzieła jego w niejednem rozczarowują. Nie ma delikatności, znamionującej najlepszych artystów rokokowych. Diderot nazwał go później malarzem marjonetek. I jest to słaba strona Boucher'a. Figury jego nie mają psychicznego czaru, którym celował Watteau. Brak im duszy, nie mogą przeto przemawiać do duszy. Złośliwy uśmieszek lub grymas czułości — oto jedyne odczuwania, na ich zwierciedlące się licach. Acz takie mnóstwo modeli przesunęło się przez pracownię jego, Boucher rzadko bywa indywidualny, bóstwa jego i nimfy tchną jakowąś typowością i czczością, przypominającą nieco figurki woskowe. A także w barwach i kształtach bywa nieraz nieudolniejszym od innych. W kolorach ciał przeważają tony purpurowe. Głęboki błękit staje się czasem aż wrzaskliwym. Zwłaszcza dzieła z lat jego ostatnich nie mają zgoła ujmującej gracyi innych artystów rokokowych: głowy cechuje jałowy grymas, w krągłej pulchności ciał przejawia się powierzchowna schematyczna elegancya. Upadając pod brzemieniem pracy, nawykł do szablonu, dbał jeno o *chic*, o błyskotliwość, o efekt.

Atoli to przeciążenie pracą, ta nadmierna ilość jego dzieł dowodzi naogół odrębności stanowiska, zajętego przezeń w owej epoce. Rokoko jest raczej okresem sybaryckiego używania niż śmiałej twórczości, raczej epoką miłych igraszek niż poważnej pracy. Artyści są także estetycznymi sybarytami, pozbawionymi energii czynnej mistrzów dawniejszych. W przeciwieństwie do tych

przesubtelnionych wytwornisiów, milknących pod wpływem przedwczesnego znużenia, Boucher zda się tryskać zdrowiem. Jednakże on to właśnie uchodził w późniejszych czasach za doskonały typ człowieka rokokowego, którego życie upływało w wygodach i zniewieściałości. Prowadził bowiem życie *grand seigneur'a*, wydawał rocznie 50,000 franków, opłacał się baletniczkom, przyjmował u siebie wszystkich aktorów i aktorki. Posiadał zbiory, w których, obok wyrobów złotniczych, bronzów i porcelany chińskiej, znajdowały się drzeworyty japońskie tudzież obrazy i rysunki najcelniejszych mistrzów. Pośród epikurejskiej tej epoki jest on zarazem krzepkim, energicznym pracownikiem: niby Augustem Mocnym, zabłąkanym w zniewieściałe środowisko. Okres jego twórczości obejmuje pół wieku. W podeszłych latach pracuje jeszcze dziesięć godzin dziennie. Zwłaszcza pani Pompadour wyręcza się nim we wszystkiem. Bywa codziennie w jej pałacu, uczy ją malować, przegląda jej sztychy. Urządza uroczystości dworskie, dyryguje przedstawieniami teatralnemi. Pełni funkcye szatnego, tapicera, stolarza, jubilera i dekoratora. Tylu zadaniom nie sprostałby marzyciel taki jak Watteau. Do tego był potrzebny krzepki, sprawny *ouvrier*. Boucher był nim, nie miał tedy w sobie subtelnej struny rokoka. Śród artystów zda się on rzemieślnikiem. Mimo to reprezentuje epokę, gdyż sam jeden ma energię mistrzów dawniejszych, gdyż dzięki swej pracowitości zdołał zakląć w trwałe, dotykalne

formy wszystkie subtelne swego czasu promieniowania.

Działalność Boucher'a ogarnia wszystko. Pewnego razu namalował dla jakiejś markizy obraz, przedstawiający malutkie amoretki, które grają, rzeźbią, rytują, malują i modelują w glinie. Jest to hołd, złożony pięknej kobiecie, która była sama dyletantką w różnych dziedzinach sztuki. Takim człowiekiem uniwersalnym był Boucher. Wykonywa wszystko, czem tylko może przyczynić się sztuka do wytwornego uświetnienia życia. Nie tylko że urządza w pałacu pani Pompadour balety i *feerie* japońskie. Rysuje nawet kostyumy dla wielkich dam, bywających w salonach wszechwładnej przyjaciółki królewskiej, oraz dla milutkich tancerek, wzywanych tamże z opery. Stylowi ogrodów nadaje odrębny charakter. W szkicach jego: *diverses fontaines*, pojawiają się po raz pierwszy owe altany z róż i groty z muszli, które odtąd przez kilka dziesiątków lat panują w stylu. On to jest twórcą owych fantastycznych skał tryskających wodą, owych chimerycznych dziwów, zamieszkujących czarodziejskie groty w towarzystwie pięknych kobiet. On i Aurèle Meissonier stoją na czele przemysłu artystycznego. Niewyczerpany w pomysłach, szkicuje projekty dla rzeźbiarzy, snycerzy kości słoniowej, złotników i stolarzy, rysuje tapety, meble, lektyki, oprawy do książek, wachlarze i klejnoty, modeluje figury porcelanowe, zegary, ozdoby kominków, wazy i świeczniki. W malarstwie nie posiada swej wyłącznej dziedziny.

Produkuje obrazy olejne i dekoratywne, ozdabia freskami ściany i stropy, maluje drzwiczki powozów i miniatury, zna się na rytownictwie i pastelu. Pokrywa kurtyny i kulisy teatralne widokami ogrodów, zapełnionych posągami, grotami i wodospadami, pałaców o marmurowych kolumnadach, wiejskich zagród, otoczonych błękitniejącymi pejzażami. Jako dyrektor fabryki gobelinów, oznacza styl dywanów, obmyśla gustowne fantazye z waz, girland, muszli i medalionów. Przyozdabia mnóstwo pokojów królewskich. Zwłaszcza sypialnie monarchy, rozrzucone po całym Paryżu, wszystkie były dziełem Boucher'a. Zamek Bellevue, wzniesiony przez panią Pompadour, swe dekoracye również mu zawdzięcza.

A znając się na technice najróżnorodniejszych gałęzi sztuki, rozporządza także nieprzebraną mnogością tematów. Poucza krawców i stolarzy, obznajmia się dokładnie ze sprzętami i urządzeniami rokokowemi. Obrazy z życia wykwintnego świata stanowią przeto wstęp do całej jego działalności. Ilustrując Molièra, zgoła nie dbał o to, iż ilustracye te winny właściwie być utrzymane w stylu XVII w., że rysowane przezeń damy nosiły wysokie fryzury i staniki skrojone nakształt obcisłego kirysu, że przebywały w ogrodach Lenôtre'a. Przełożył całego Molièra na język rokoka, odmłodził go, uczynił go eleganckim i kokieteryjnym. Podobnie jak Watteau, jest arbitrem elegancyi, wynajduje coraz to inne uczesania, coraz to nowsze toalety. Sceny jego rozgrywają się

w parkach, na ulicy, w buduarach lub salonach. Meble znamionuje dziwaczny nieco wykwint. Zwłaszcza łóżko o kolosalnym baldachimie widnieje prawie zawsze na dalszych planach jego sztychów. Cały szereg obrazów jego przedstawia wykwint życia w epoce rokoka. Na jednym, siedzi przed lustrem młoda dama i rozważa, gdzie wypadnie umieścić przygotowaną w tym celu muszkę. Gdzieindziej przerywa ona zaczętą toaletę, by pomówić z krawczynią, pokazującą jej brabanckie koronki. Lub stoi u okna i przywiązuje gołębiowi do szyi różowy *billet doux*. Albo zimową porą, okrywszy odsłonięte ramiona eleganckiem *boa*, każe się wieść swemu wielbicielowi w saneczkach po lodzie, a wokół niej mżą migotliwe pyłki śniegu. Chińczycy grają także wielką rolę w jego dziełach; wprawdzie niezbyt przypominający rzeczywistych, ale zato podobni do wykwintnych panów i pań, bywających na chińskich maskaradach w salonach pani Pompadour.

Jako portrecista nie należy do przenikliwych psychologów. Obrazów w rodzaju główki dziewczęcej z Luwru, powabnej i podobnej zarazem, malował niewiele. A jednak namalowany przezeń portret pani Pompadour odzwierciadla ducha całej tej epoki. Z książką na kolanach, siedzi ona na szeslągu w swej pracowni. Pianino otwarte, na taburecie leżą nuty; niektóre zesunęły się na posadzkę i pomieszały z przyborami malarskimi. Stojące za nią wielkie zwierciadło, odbija książki w szafie bibliotecznej i amoretki na zegarze. Zda się, iż to raczej pracownia ar-

tystki, niż buduar kochanki królewskiej. Z obrazu tego tchnie *esprit* epoki, która nawet miłość umiała przeistoczyć w sztukę.

Jego sceny pasterskie zjednały mu miano Anakreonta malarstwa. Znajdowały zastosowanie nade drzwiami, na gobelinach i sztychach, a są milsze i czulsze niż u artystów wcześniejszych. Tu markiz, przebrany za pasterza, uczy swe dziewczę gry na flecie. Tam pochyla się nad nią, by złożyć pocałunek na jej włosach, ofiarowuje jej potrzask, klatkę lub puszkę Pandory. Albo też ona dotyka ustami winogron, które on następnie spożywa.

Jego kucharki i chłopki wnoszą urozmaicenie do tych igraszek miłosnych. O „ludowości“ mówić tu oczywiście niepodobna. Nie są to bowiem chłopki, nawykłe do pracy na roli, lecz włościanki, wymarzone przez młodego markiza, znużonego życiem salonowem. Przesyciwszy się wonną atmosferą, owiewającą damy wielkiego świata, zazdrości się grenadyerowi jego kucharki, parobczakowi dziarskiej jego dziewuchy. Boucher maluje tedy dla dam krzepkich chłopaków wiejskich, dla przeżytych salonowców dziewki o ogorzałych ramionach i jędrnych piersiach. Nastrój ten epoki najlepiej przedstawił snadź Jules Lemaître w swej powieści *Les rois.*

W związku z tem pozostaje także przewaga sielskości na jego pejzażach. Lubi, jak Watteau, przyrodę, umajoną zielenią i kwieciem. Atoli na jego łąkach nie wypoczywają wytworne panie i panowie. Świat nie jest dlań błoniem elizejskiem, lecz idylicznem sio-

łem, widzianem oczyma salonowca, który w wyziewach stajni wyczuwa niekiedy szczególniejszy powab. Widnieją strzechy, kryte słomą. Na dachu gruchają gołębie, w śmietniku grzebią się kury. Na łące połyska struga, przerznięta ciemną plamą zmurszałego mostu. Rybacy zarzucają swe sieci, opodal pochylają się nad wodą przystojne praczki, podkasane powyżej kolan.

Nawet obrazy religijne spotykamy śród dzieł Boucher'a. Gdyż w pałacu pani Pompadour dbano niemniej o miłość, jak o skruchę. Budowniczy pamiętał o kaplicy zamkowej, zaś Boucher produkował malowidła ołtarzowe z tym samym szykiem, co powiewne spódniczki baletniczek. Malował Narodziny Chrystusa, Pokłon Pasterzy, Kazanie św. Jana, Wniebowstąpienie Maryi Panny. A to, iż ze szczególniejszem upodobaniem przedstawia Dzieciątko Jezus całujące małego św. Jana, świadczy dowodnie, jak bardzo poczuwało się rokoko do pokrewieństwa z epoką Leonarda, która ten motyw najpierw wyzyskała.

Atoli właściwą dziedziną Boucher'a są nagości mitologiczne. Jako „malarza lekkomyślnego dworu Cytery“ sławili go współcześni, potępiali późniejsi. Nie sceny pasterskie, nie *fêtes galantes,* lecz sztokholmskie Narodziny Venus przywodzą nam na myśl nazwisko Boucher'a. Trytony dmą w kręcone muszle i igrają z jasnowłosemi córami oceanu, siedzącemi na grzbietach delfinów. Ciała we wszelkich postawach tulą się i pieszczą, w przestworach powiewają amoretki

chustą, niby chorągwią zwycięską. Niebo jest jasne, promienne i nito w woni różanej skąpane. Jasno i świetliście wyłaniają się ciała kobiece z modrej fal przezroczy. Obraz ten jest dla Boucher'a tem samem, czem dla Watteau'a był Odjazd na wyspę Cyterę. Po wystąpieniu Watteau'a imano się laski pielgrzymiej. Teraz cel pielgrzymki osięgnięto. Heroiną Watteau'a jest dama w jedwabnej sukni i brabanckich koronkach, co zgrabnym pantofelkiem depce ciała swych wielbicieli. Władczyni Boucher'a, to Venus w swej własnej osobie — co prawda, także Venus rokokowa: nie straszliwa, groźna bogini, którą sławił Rasyn w swej Fedrze, lecz kurtyzana w wielkim stylu, co z olimpijskiego balkonu obrzuca ludzi wiązankami wonnych róż.

Ciało kobiece stało się snem całego życia Boucher'a. Ku chwale jego rusza z posad cały Olimp. Febus, Tetyda, Nimfy, Najady i Trytony kołyszą się miękko na falach morskich i przestworach powietrznych. Apollo z lirą spoczywa na obłokach. Muzy pląsają. Amoretki kują zbroicę Wulkana. Oto rozpostarł się błękitniejący, powietrzny krajobraz. Venus wysiada ze swego rydwanu, zaprzężonego w gołębie, by użyć kąpieli. Tam Zeus pod postacią byka porywa piękną Europę. Nie trwoży się ona. Towarzyszki nie ubolewają nad nią, lecz winszują jej, iż miała szczęście zostać wybranką jego olimpijskiej mości. Albo maluje trzy Gracye, obnoszące tryumfalnie małego Kupidynka — zatem wdzięk i miłość, te dwa żywioły ro-

koka—przedstawia wychowanie Amora i porwanie Cefalusa przez Aurorę, tworzy przedziwny obraz, na którym Dyana wychodzi z kąpieli; gwoli ukazaniu młodych ciał w najrozmaitszych postawach wybiera motywy takie, jak rwanie czereśni. Na obłokach tłoczą się i koziołkują pucołowate geniuszki, powiewają radośnie jedwabnemi wstęgami, wyrzucają strzały, lub krępują upornych girlandami róż.

Jeżeli Watteau jest Giorgione'm, to Boucher'a godzi się nazwać Correggie'm rokoka. Podobnie jak Correggio, jest bezsilny wobec męskości. Wszyscy mężczyźni, widniejący na jego obrazach, są manekinami z waty, nie ludźmi z krwi i kości. Lubuje się, jak Correggio, w grubych amoretkach o kolosalnie rozrosłych biodrach. Podziela z nim popęd do lubieżności.

Od Correggia różni się oczywiście barwą i kompozycyą. U Correggia przeważa jeszcze struktura geometryczna, u Boucher'a włada natomiast lekki polot i powabna luźność rokoka. Correggio, jako prawy syn Odrodzenia, lubi tony ciemne lub złociste; Boucher dobiera barwy jasno-srebrzyste, bladawe i modrawo-różowe. Correggio posługuje się cieniem, używa kontrastów, by nagie ciała tem świetniej wybłyskiwały z obrazów. Boucher zatapia wszystko, figury i pejzaże, w pieściwej toni rozkosznie wibrującego światła.

Pod względem psychologicznym zaznacza się wyraziście różnica epok. Co u Correggia było roztęsknionym erotyzmem, to u Boucher'a jest rozwiozłym umizgiem starego lubie-

żnika, głaskającego podbródek ładnego podlotka.

Kobiety są u niego jeszcze młodsze niż u Lemoyne'a, dojrzałe już w czternastym roku życia, przypominające Murphy, ową Irlandkę, która po pani Pompadour została faworytką królewską. Nogi mają delikatne i nerwowe, kibicie szczupłe, piersi całkiem jeszcze nierozwinięte i zaledwie uwypuklone. Z początku pozowała mu do obrazów jego żona, siedmnastoletnia paryżanka. Później z pomocą opery utrzymywał swą sztukę na poziomie wiecznej młodości. Gdyż *corps de ballet* bywał podówczas bardzo młody. Jeno szczupłe, powiewne ciała były wtedy w modzie. Zaś Boucher sam wygląda jak baletmistrz na portrecie, namalowanym przez Lundberg'a: twarz, okolona lokami peruki, tchnie jakowemś zwycięskiem poczuciem wartości własnej. Oczy błyszczą gorączkowo, usta są miękkie i pożądliwe. Wybierał najmłodsze, najświeższe figurki. Z wiekiem stawał się nawet coraz wybredniejszym, lubował się jeno w dziecięcych, całkiem nierozwiniętych ciałach. Mimo to, jako doświadczony znawca, nie był w swych upodobaniach jednostronny. Malował eteryczne markizy i tęgie kucharki, nie poprzestawał na elastycznej szczupłości smukłych kibici dziecięcych, lecz od ciał chudych przechodził do tłustych, cenił powaby figur pełnych i miękkiej skóry, podesłanej obficie tłuszczem. Zdawało się poprostu, iż odżył Rubens, z taką lubością odtwarzał niekiedy pulchność otyłych ciał.

9. Lubieżni.

W tym kierunku podążała sztuka dalej. Reduta rozpoczęła się od wdzięcznych menuetów Watteau'a. O północy, pod wodzą Boucher'a, tańczono kankana. Teraz, o brzasku, następuje kotylion.

Zawiele tańczono i zawiele kochano. Zamiast samemu używać, poczyna się przeto jeno przyglądać, niby basza jaki, co, paląc opium, spoczywa apatycznie w swym haremie. Nawet pląsające baletniczki nie mają już powabu. Na schyłku rokoka poczyna się tedy właściwa sztuka podkasana, *tableau vivant*. Dziarskie parobczaki i hoże dziewoje muszą zabawiać swych znużonych jaśnie panów krotochwilami miłosnemi.

PIERRE ANTOINE BAUDOUIN pierwszy zasłynął w tej dziedzinie. Całe swe życie poświęcił opowiadaniu przygód miłosnych. Tu pozwala się porwać jakaś młoda dziewczyna. Tam leciwy jegomość bawi się przewybornie, widząc z ukrycia, jak własna jego kochanka umizga się do ogrodnika. Czasem sceny miłosne rozgrywają się nawet u kratek konfesyonału. Baudouin do opowiadania tych rzeczy nie używał nigdy wielkiego formatu i ciężkiego malarstwa olejnego, lecz poprzestawał zawsze na małym formacie i posługiwał się gwaszem. Jest to dowodem niezaprzeczonego taktu, co, jak jakaś *force majeure*, powodował wszechwładnie całą tą epoką.

Lecz jako najzdolniejszy przedstawiciel tej grupy i jako jeden z najsubtelniejszych artystów ówczesnych wogóle, zasłynął FRA-

GONARD. Jest to nerwowy *charmeur*, w którym ogniskuje się raz jeszcze wszystka radość i motylkowatość żywota, cała gracya rokoka.

Fragonard malował wszystko. Obok swego nauczyciela, Boucher'a, był najzawołańszym dekoratorem, któremu ozdabianie swych przebytków powierzały najpowabniejsze miłości boginie. Wzywała go Guimard i pani Dubarry. I, aczkolwiek dzieła takie, wydarte z pośród swego otoczenia, zatracają najsubtelniejsze swe uroki, to jednak pozostałe fragmenty dziś jeszcze skrzą się świetnością dekoracyj Fragonard'a: pomysły są niezwykłe i kokieteryjne, tony jasne i delikatne. A że na jednem ze swoich dzieł zestawił cztery religie świata, mianowicie „chrześcijańską, azyatycką, amerykańską i afrykańską“, dając im obramienia w najczystszym stylu rokokowym: świadczy to również nader znamienne o duchu epoki.

Dekoratorowi nie ustępuje pejzażysta. Już w młodych latach, bawiąc jako stypendysta królewski we Włoszech, rysował subtelnie odczute pejzaże: stare wille rzymskie, owiane urokiem wielkości i zniszczenia, czarne cyprysy, wystrzelające nieruchomo w niebo, tudzież białe posągi, co skrawą plamą z ciemnej wybłyskują zieleni. Później wyjeżdżał co lata z Paryża na wieś i tworzył pełne świeżości obrazki z życia ludu. Chłopi wypoczywają po pracy, praczki rozpościerają na łące świeżo upraną bieliznę, krowy i osły pasą się na ugorze. Zaś przedewszystkiem dzieci są bohaterami tych siela-

nek pasterskich. Każą swym pieskom tańczyć, bawią się poliszynellem, lub otrzymują z rąk matki podwieczorek.

Dzięki swym portretom stał się on wielbionym mistrzem nowoczesnych impressyonistów. Prostszymi środkami, bez żadnych retuszowań i poprawek, niepodobna niemal zogniskować w jednej głowie więcej życia i bezpośredniości. Ze śmiałym rozmachem Hals'a kojarzy się rozpajający powab rokoka. Toalety są nastrojone na delikatne tony szaro-różowe. Utrwala najprzelotniejsze drgnienia postaci i rysów. Zwłasza aktorzy jawią się nader często na jego portretach. Oni byli bohaterami tej epoki, co, już niezdolna do życia i czynu, sama grała komedyę lub grać ją kazała innym.

Mimo to, imię Fragonard'a nie przywołuje nam na myśl tych obrazów. Przypominają się nam gorsety, jedwabne halki i podkasane spódniczki, jawi się nam w pamięci rozkołysana huśtawka i zgrabna nóżka w szarej pończoszce, myślimy o batystowej bieliźnie, obsuwającej się z różowych ramion, o miłostkach, o amoretkach i pocałunkach.

„Wkrótce po zamknięciu wystawy obrazów w r. 1763“—opowiada sam Fragonard— „przysłał do mnie pewien jegomość, prosząc, abym go odwiedził. Gdy się wybrałem do niego, bawił właśnie na wsi u swej metresy. Zaraz na wstępie jął wychwalać mój obraz, a potem wyznał mi, że pragnie mieć inny, do którego pomysł ma już gotowy: Chciałbym mianowicie, mój panie, byś namalował *madame* na huśtawce. Mnie ustaw pan tak, bym

widział jej nóżki—lub nawet coś więcej, jeśli zechcesz sprawić mi szczególniejszą przyjemność". Dzięki temu oryginalnemu amatorowi powstaje obraz „Huśtawka", w którym po raz pierwszy przejawia się właściwy Fragonard.

Obraz ten zjednał mu szeroki rozgłos i uczynił go uprzywilejowanym w tej dziedzinie artystą. Wszyscy dworacy i wszyscy finansiści pragną mieć swego Fragonard'a, a Fragonard jest niewyczerpany w obmyślaniu lubieżnych sytuacyj.

Fragonard nie należy oczywiście do moralistów. Dla kogo atoli probierzem dzieła sztuki nie jest temat, lecz wartość jego artystyczna, ten zaliczy go mimo to do najprzedniejszych artystów ówczesnych, tyle we wszystkich jego dziełach bujności, werwy i inteligencyi. Zdumiewa poprostu subtelnością kolorystyczną w zestrajaniu przedmiotów oraz prostotą środków, którymi wywołuje ruch i życie. Podobnie jak Baudouin, nie maluje nigdy farbami olejnemi, zastępując je akwarelą, nie tworzy nigdy w większym lecz w małym formacie, dzięki czemu unika trywialnego realizmu i zachowuje charakter wesołego *capriccio*.

Tętni-ż w jego dziełach gorąca krew Francuza południowego, pochodził bowiem ze słonecznej Prowansyi? A może też przeczuwał, iż dni wesela są już policzone, więc pracował tak pospiesznie i nerwowo? Karnawałowa noc rokoka zbliża się ku końcowi. Fragonard, to jej *pierrot lunaire*, co pląsa o świcie jak blade widziadło. Niektóre obrazy

jego, acz takie szalone, tchną dziwnym jakimś hieratyzmem. Oto wzniesiono ołtarze. Płomienie ofiarne biją w niebo, bladzi ludzie składają śnieżne wieńce u stóp wszechwładnego Erosa. Tam wyciągają kobiety błagalnie ramiona do szatana, prosząc go, by im odsłonił tajemnice wrażeń nowych i nieznanych jeszcze. Gdzieindziej bieży jakaś para z szaleńczym pośpiechem do fontanny miłości i młodzieniec pije pożądliwie napój, podany mu przez Amora. Nie jest to przypadkiem, iż właśnie wtedy poczyna się epoka jasnowidzeń i cudownych eliksirów; że najarystokratyczniejsi panowie zostają alchemikami i, zamknięci w swych laboratoryach, usiłują rozwiązać zagadkę życia i śmierci; że epoka ta wierzy święcie w różnych szarlatanów i znachorów, przyrzekających znużonymi przeżytym ludziom eliksir życia. Upodobanie Fragonard'a do jędrnych dzieciaków jest pokrewne temu, jakiego doznawał Wagner, warząc w swej retorcie homunculusa. I nie jest to także ślepym jeno trafem, iż wróżbiarstwo wchodzi naraz w modę. Przeczuwano w przyszłości coś ciemnego i straszliwego. Ostatnie dzieła Fragonard'a spowija lekki sentymentalizm tudzież żałosna zaduma. Róże, ongi czerwone, zszarzały jak popiół. Skończył się wesoły karnawał rokoka, nastał popielec z dyetą, skruchą i postami.

10. Sielanki pasterskie i antyczne.

Ze stuleciami bywa jak z pojedynczymi ludźmi. Chyląc się ku końcowi, poczynają

roztrząsać swe sumienie i żałować błędów młodości. Tak było na schyłku Quattrocenta, gdy epikurejskie gody epoki medycejskiej przerwał płomienisty orkan Savonaroli. Taki był koniec Cinquecenta, gdy po wyniosłym hellenizmie Odrodzenia, zalegly posępne mroki przeciw-reformacyi. Tak się zakończył wiek XVII, gdy Król-Słońce ze wspaniałych komnat swego zamku jął pielgrzymować do kościołów. Dla XVIII stulecia podobne znaczenie ma działalność Rousseau'a.

Wykwint około połowy stulecia wznosi się na najwyższy poziom wyrafinowania. Wyczerpano już wszystkie rozkosze życia. I oto przychodzi chwila, gdy po perlistym szampanie budzi się apetyt na kęs czarnego chleba, gdy po rozpasaniu i wyczerpaniu zmartwychwstają marzenia o cnocie, o szczęściu, jakie daje pierwotność i prostota. W okresie najwyższej kultury pojawia się człowiek, który tę kulturę nazywa płonną wobec powszechnego przewrażliwienia i zniewieściałości, który płomienistem słowem sławi pierwotność dzikiego człowieka. Wzorem Tacyta, który swym zniewieściałym ziomkom wskazał starożytnych Germanów jako przykład, godny naśladowania, stawia Rousseau przed oczyma eleganckiego świata XVIII w. człowieka pierwotnego, przyćmiewającego swą cnotą wychowanków cywilizacyi. Prawdziwe szczęście znajduje się jeno tam, gdzie ludzie poprzestają na małem i nie zbaczają ze ścieżek uczciwości, gdzie wierna miłość kojarzy prostaczków w niepokalanym przebytku przy-

rody. Ze łzami w oczach opisuje życie ludu, sławi uroki ogniska domowego, którego nie zastąpi świetność salonów, tudzież słodkie troski o dom i dzieci, o łany i ogrody. Do tego stanu rajskiej niewinności winny powrócić sfery arystokratyczne, winny od ludu znów nauczyć się tego, co zatraciły w przebujałej kultury wirze. Usilnie napomina matki, by same karmiły swe dzieci, gdyż jeno z mlekiem matki bywa wessana miłość dziecięcia. Wzywa też ludzi do pobożności. Voltaire, Mefisto stulecia, miał dla religii jeno dowcipne szyderstwo; Rousseau wyrzeka się sceptycyzmu i korzy się przed wiarą.

Voltaire szydził z apostoła temi słowy: „Przy czytaniu pańskiego dzieła zbiera człowieka ochota pełzać na czworakach. Wyzbywszy się atoli tego przyzwyczajenia przed 60 laty, czuję, niestety, iż niepodobna mi do niego powrócić, odstępuję przeto tę przyrodzoną nawyczkę godniejszym niż pan i ja.“ Reszta świata uwielbiała pisma Rousseau'a. Zwłaszcza damy zachwycały się nowemi ideami. Znudziły już je hołdy dowcipnych, *abbés*, ujęte w doskonałą lecz chłodną formę. Pożądano nowych wrażeń. Tęsknoty te zadowolnił Rousseau. To tak przyjemnie, po tryumfach w salonie, zabawić się dla odmiany w gosposię; to tak miło karmić swe dziecię w otoczeniu doborowego towarzystwa, pod okiem wielbicieli! Uczucie religijne ocknęło się również. Po wolnomyślnym materyalizmie weszła w modę tkliwa religijność. Dotychczas trawiono czas na bezmyślnych rozrywkach; teraz nakazem dobrego tonu jest szyć

bieliznę dziecinną dla bazarów dobroczynnych i rozdawać łakocie ładnym *Savoyardom*. Najwykwintniejsze damy posypały główki popiołem, jęły czynić pokutę za dawniejsze grzeszki. Poczynają odwiedzać mieszkania biedaków, biorą dzieci na ręce i obsypują je najoryginalniejszymi podarkami, znoszonymi szalami jedwabnymi lub sakiewkami szydełkowej roboty. Padają na kolana przed ołtarzami, biorą udział w procesyach. Arye, grywane na fortepianach już nie są *scherzo vivace*, lecz tchną sentymentalną rzewnością. W Tuileriach grywa się koncerty religijne i oratorya Gluck'a. Po orgiach w *Palais Royal* nastąpiła orgia obyczajności, po sielankach miłosnych sielanki cnotliwe.

Diderot pierwszy ujął myśli Rousseau'a w formę dramatyczną. Od jego dramatów rodzinnych: „*Le père de famille*“ i „*L'honnête femme*“ rozpoczyna się *tragédie bourgeoise* i *comédie larmoyante*. Do niedawna przepadano za pieprznemi sztukami Crébillon'a, za Grétry'ego *operas comiques*, za *Zemirą i Azorem* tudzież *Aucassin'em i Nicolettą;* teraz zachwycano się płaczliwymi tymi dramatami, co tak tkliwie, tak budująco sławiły życie mieszczańskie. „*La tendresse de Louis XIV pour sa famille*“ brzmiał temat rozprawy konkursowej, ogłoszonej w 1753 r. przez akademię umiejętności. Estetyka weszła na podobne tory. Sztuka nie powinna bawić lecz uszlachetniać, tworzyć wzory gwoli utwierdzeniu w cnocie dobrych a ostrzeżeniu złych. Jeno moralna plastyka i moralne malarstwo zasługiwały na poparcie. Każdy obraz i ka-

żda rzeźba winny głosić wielkie maksymy, pouczać widza.

Dla sztuki dawniejszej było to poprostu zagładą. Zwłaszcza Boucher, malarz gracyj i lekkomyślnego dworu Cytery, odczuł dotkliwie tę zmianę smaku. Na portrecie, malowanym w 1760 r. przez Szweda Roslin'a, nie jest już eleganckim kawalerem, bywalcem operowym, jak go w 1743 r. przedstawił Lundberg. Głębokie zmarszczki poorały mu oblicze. W spojrzeniu tai się jakby niepewność i niepokój. Diderot rzucił się na niego jak tygrys. To hańba, oglądać jeszcze obrazy człowieka, co spędził swe życie pośród ladacznic. Wyzuł się on ze wszelkiej uczciwości i niewinności. Jako *mene-tekel* moralnego upadku błąka się jeszcze śród cnotliwej epoki.

GREUZE przyoblekł te nastroje w szatę artystyczną. Boucher i Fragonard zadowalniali jeno lubieżne zachcianki wytwornych światowców; pod ręką Greuze'a obraz staje się kazaniem umoralniającem. Za przykładem filozofów i powieściopisarzy głosi on naukę, iż jeno w chatach przebywa czysta, nieskalana niczem serdeczność, że jeno tam znajduje się miłość, co istotnie uszczęśliwia. Jak u Diderot'a, drga wszystko patosem skruchy i zbudowania. Obrazy jego zmierzają zawsze ku pożytkowi: *haec fabula docet.* A ponieważ świat elegancki, znużywszy się kankanem, stał się rzewnym i czułym, więc życie Greuze'a nieprzerwanym było tryumfem. Cała epoka przelewała wraz z nim cnotliwe łzy, radowała się tryumfem dobrych i skara-

niem złych. W arystokratycznej Francyi nieczęsto przedstawiano dawniej życie ludu. Gmin, warstwy niższe były przedmiotem pośmiewiska raczej niż podziwu. Jeszcze Boucher w dwunastu swych sztychach, wydanych pod tytułem „*Cris de Paris*“, przedstawił wielkomiejskie typy handlarzy ulicznych, grajków i przekupek, jako istoty komiczne, co swymi donośnymi głosami, dolatującymi z ulicy, wywołały śmiech w doborowem towarzystwie. Teraz pod egidą filozofii rousseau'wskiej, święci w sztuce tryumfy „stan trzeci.“ Dokonano mianowicie odkrycia, iż Arkadya, szukana dotychczas na wyspie Robinzona Crusoe, znajduje się także w bezpośredniem sąsiedztwie. Zachwycano się zacnością chłopstwa; nabrawszy wstrętu do mdłych woni salonów, oddechano z rozkoszą wyziewami psów, kotów i kur, przebywających swobodnie w izbach patryarchalnych tych prostaczków.

Zaraz pierwszy jego obraz: „Ojciec, czytający swym dzieciom Biblię“, namalowany w 1755 r., rozsławił imię Greuze'a. Cały świat elegancki stawał w podziwie przed tem malowidłem, gdyż po dowcipnym ateizmie filozofów żarliwa pobożność chłopstwa niesłychaną wydawała się nowością. Zdumiewało również liczne potomstwo tego ojca rodziny. Rozkosze macierzyństwa kobiecie z epoki rokoka były nieznane Teraz, jak świadczą pamiętniki Marmontel'a, poczęto zazdrościć chłopstwu błogosławieństwa bożego. Jak jaki patryarcha biblijny, dzierży on na obrazach Greuze'a berło pośród licznej

rodziny. Krzepki pradziad oraz obaj dziadkowie po ojcu i po matce także jeszcze żyją. Nawet wujowie, ciotki, kuzynki i kuzynowie uwili sobie śród rodziny gniazdo, darząc się wzajemnie rozczulającem przywiązaniem. Czczemi i jałowemi zdały się wytwornym damom wszystkie ich rozrywki towarzyskie wobec serdeczności życia rodzinnego tych ludzi. Niemniej zdumiewała je biblijna powaga, z jaką w tych sferach odbywały się wszystkie zdarzenia uroczystsze. Zaręczyny w kołach arystokratycznych bywały poprostu obojętnym interesem. Hrabianka zaręczała się po to, by jako młoda mężatka przyjmować swobodniej innych wielbicieli hołdy. Sprawa polegała na spisaniu umowy przedślubnej oraz na pocałunku, który składał narzeczony na rączce swej wybranki. Lud wierzył jeszcze, iż małżeństwo jest świętym sakramentem. Na obrazie: „Zaślubiny na wsi“, wystawionym przez Greuze'a w 1761 r., widzimy dwanaście osób. Majestatycznym gestem wręcza ojciec panny młodej posag zięciowi, udzielając mu przytem mądrych rad, poważnych wskazówek na drogę żywota. Wstydliwa panna młoda wspiera się na ramieniu ukochanego. Dobra matka szepce jej do ucha słowa pociechy i otuchy. Młodsze siostry patrzą na nią z czcią i podziwem, jak na jakąś istotę wyższą.

„Szczęść Boże, kochany Greuze, bądź moralnym, a gdy przyjdzie chwila, że będziesz musiał rozstać się z życiem, nie będzie śród twych kompozycyj żadnej, o której myśleć musiałbyś z żalem.“ Temi sło-

wy powitał Diderot następny obraz Greuze'a, „Paralityka“, wystawionego w 1768 r. Opiewał on czułą troskliwość, z jaką dobre dzieci mieszczańskie pielęgnują w chorobie swych rodziców. Przykazanie biblijne: „czcij ojca swego i matkę swoją, abyś długo żył i dobrze ci się powodziło na ziemi“, dostarczyło mu tematu do dwóch obrazów: „Przekleństwo ojcowskie“ i „Ukarany syn“. Jak Zeus olimpijski, ciska ojciec piorunującą klątwę na wyrodnego syna, matka rozpływa się we łzach, a młodsze rodzeństwo spogląda na wyklętego trwożnie i nieśmiało. Poczem upływa czas jakiś. Syn, przekonawszy się, iż jeno błogosławieństwo ojcowskie buduje dzieciom domy, wraca ze skruchą do siedziby rodzicielskiej. Staje u progu pokorny, drżący, chce błagać o przebaczenie. Lecz zapóźno. Ojciec jego już nie żyje. Tragicznym gestem wskazuje matka skruszonemu zwłoki, otoczone żałobnym orszakiem zapłakanych dzieci i wnuków.

Następnie powziął Greuze zamiar zamknięcia w 26 obrazach całej powieści, zatytułowanej: „Bazile i Thibaud.“ Miała ona roztrząsać wpływy dobrego i złego wychowania i zakończyć się wyrokiem, wydanym na mordercę Thibaut'a przez własnego jego przyjaciela, sędziego Bazile'a. Do wykonania tego przedsięwzięcia atoli nie przyszło. Na wystawie następnej pojawiły się natomiast dwa jego obrazy, przedstawiające obowiązki macierzyńskie w myśl zasad Rousseau'a. Jakaś młoda matka—niepomna snadź nauk filozofa — oddaje swe dziecię na wychowanie.

Cała rodzina przelewa gorące łzy przy pożegnaniu. Niestety, Rousseau ma racyę. Na następnym obrazie wraca dziecię już jako krzepkie pacholę do rodzicielskiego domu. Nie poznaje atoli rodzonej matki i tęskni do swej wychowawczyni. Jeno kobiety, wypełniające osobiście obowiązki macierzyńskie, mogą być pewne miłości swych dzieci.

Młode matki, pielęgnujące swe dzieci, stają się odtąd ulubionym tematem Greuze'a. Przedstawia je z niemowlęciem u piersi lub pochylone czule nad kolebką. A nawet z tych obrazów, na których ich niema, płynie nauka, iż przeznaczeniem kobiety jest macierzyństwo oraz wyżywienie niemowlęcia. Mała dziewczynka bawi się lalką, gdyż należy dbać o to, by już od lat dziecinnych budziły się w niej uczucia macierzyńskie. Nie nosi ona obcisłego gorsetu, gdyż piersi winny rozwijać się swobodnie. Kobieta rokoka przez całe swe życie jest młodą dziewczyną; dziewczęta Greuze'a są natomiast kobietami już jako podlotki. *La laitière,* brzmi niekiedy tytuł dzieł jego. Istnieje ścisła łączność psychologiczna między powierzchownością młodych dam a ich zabawami sielskiemi, polegającemi na dojeniu krów o świcie w towarzystwie Maryi Antoinetty. Dziewczęta jego mają włosy jasne lub ciemne, przeplecione czerwoną lub błękitną wstążeczką. Ich duże czarne oczy pełne są przeczuć i pytań. Efekt polega wszakże zawsze na kontraście między jasnem, dziecięcem, jarzącem się spojrzeniem a pełnymi kształtami dojrzałej kobiety.

Ideał piękności boucher'owskiej nie stał

się przeto niewinniejszym, lecz bardziej wyrafinowanym. Wszelako nawet na tego rodzaju obrazach jest Greuze artystą moralnym. Sceny, przedstawiającej młodą dziewczynę ofiarującą Amorowi gołębie, dopełnia zawsze skruszona jawnogrzesznica, Marya Magdalena, co błagalnem spojrzeniem wyprasza sobie przebaczenie niebios. Nie maluje rozkoszy zmysłowych, lecz smutek z powodu utraty niewinności. Wzrokiem przerażonej sarny patrzy biedna dzieweczka, co stłukła swój dzban. Żałośnie, bezradnie spogląda inna na potłuczone swego zwierciadła kawałki. Z niewymowną tkliwością, z perłami łez w trwożnych oczach zawodzi trzecia nad swym nieżywym ptaszkiem. „Nie wierzcie,— pisze Diderot — iż chodzi to o dzbanek, ptaszę lub lusterko. Te młode dziewczęta opłakują coś więcej i opłakują słusznie.“

Greuze dla tej mieszaniny łzawego morału i ponętnej lubieżności jest typowym malarzem swej epoki. Nie łudźmy się bowiem, iż poprawa mogła być głęboką. Prostota i obyczajność były jeno maską. Wprawdzie Trianon, ten „mały Wiedeń“ Maryi Antoinetty, wyglądał pozornie ogromnie sielsko. U stóp lesistego wzgórza, na brzegu cichego stawu wznosiły się chłopskie zabudowania. Był dworek, młyn, mleczarnia i gołębnik. Opodal pracowali rybacy i praczki. Panie nosiły kapelusze słomiane w guście pasterskim. Na łące dzieci królewskie, poprzebierane za pasterzy i pasterki, igrały ze swemi kozami i owcami. Wnętrze Trianon'u przedstawiało się atoli tak samo, jak izby w sztu-

cznej wsi, zbudowanej przez księcia Condé w parku Chantilly. Były tam także chaty, młyn, stodoła, stajnia i gospoda. Atoli żadna z tych budowli nie służyła wewnątrz do tego, na co wyglądała zwierzchu. W gospodzie znajdowała się kuchnia, w stajni biblioteka, w dworku sala bilardowa, w stodole elegancka sypialnia z dwoma buduarami. Podobnie w Trianon'ie cały jeden budynek zajmowały kuchnie. W jednej przyrządzano zimne potrawy, w drugiej przekąski, w trzeciej przystawki, w czwartej potrawki, w piątej pieczenie, w szóstej pasztety, w siódmej torty. Panom wolno było bywać tylko w szkarłatnych uniformach i białych, złotem haftowanych kamizelkach. Stodoła była przeznaczona na wielką salę balową. Niekiedy, gdy tańce odbywały się w namiocie lub pod gołem niebem, przywoływano z okolicy kilku dziarskich parobczaków, by się ubawić gamoniowatymi ich ruchami. Poza tem obwieszczenie u wstępu: „*De par la reine*“ ostrzega, iż cały ten park jest zamknięty dla osób, nie zaliczających się do dworu. Król nawet, dopiero po uprzedniem zaproszeniu, może odwiedzić swą małżonkę w Trianon'ie. Zresztą przestrzegano także innych przepisów etykiety. *Lever* królowej odbywa się jeszcze wobec wszystkich dam dworskich. Dwór jej, złożony z 496 osób, kosztował rocznie 45 milionów. Suma, przeznaczona na zabawy, wynosiła 300,000 fr., na toalety dostawała królowa 120,000 fr., lecz wydawała o 140,000 więcej. Prawo zezwalało jej na dwanaście robronów do wielkiego stroju,

dwanaście garniturów fantazyjnych, oraz dwanaście sukien galowych na każdą ze czterech pór roku. Pensya roczna fryzyera damy dworskiej, pani Matignon, wynosiła 240.000 fr. Zaś zawód fryzyerski stał się podówczas czemś tak ważnem, iż cech fryzyerski domagał się w petycyi do rządu, by członków jego zrównano pod względem towarzyskim z artystami. Gdyż fryzyer kształtuje, podobnie jak artysta „swą twórczą dłonią, sztuka jego wymaga talentu, jest przeto sztuką szlachetną i wyzwoloną“. Łokciowe uczesania przystrajano piórami strusiemi i szpilkami rubinowemi. Marya Antonina w ciągu jednego tylko roku kupiła dyamentów za 700.000 fr. i darowała Delfinowi rydwan, którego koła i ozdoby były z pozłacanego srebra, nabijanego rubinami i szafirami. Świec zużywano rocznie u królowej za 157.000 fr. Niedopalone zabierała pewna pokojówka, której przynosiły one 50.000 rocznego dochodu. A że moralność mimo wszelkich zewnętrznych pozorów bynajmniej nie wzrosła, świadczy wyznanie *Iournal'a des Modes*, iż Ludwik XVI nie miał wprawdzie kochanek, lecz za to inni miewali — kochanków. Taż sama obłudna naturalność, ta sama niemoralna moralność znamionuje dzieła Greuze'a.

Na obrazach jego żyje człowiek, którego cnota i wrażliwość odpowiada marzeniom dogasającego osiemnastowiecza. Nawet sztuczność tudzież teatralna afektacya jego malowideł dostraja się godnie do smaku epoki. Cnota czyniła rzekomo takie szybkie postępy, iż z teatralnym obwoływano je patosem. Po-

czucie, iż przypomniano sobie wreszcie ubogich i wydziedziczonych, napawało taką dumą, że rozczulano się dobrocią własną. Z niemniejszem namaszczeniem, niemniej frazeologicznie sławią pisarze i dyplomaci zacność ludu. Całe życie ludzkie jest dla nich, podobnie jak dla Greuze'a, melodramatem, uwieńczonym zwycięstwem cnoty i ukaraniem występku. I było to okrutną ironią losu, że Nemezis dziejowa zrządziła inaczej: całe to różane śnienie o prostocie i niewinności rozwiało się w wyziewach krwi, a „człowiek z ludu" bynajmniej nie okazał się takim łagodnym barankiem, jakim wyobrażały go sobie sfery arystokratyczne.

Po sielance pasterskiej przyszła kolej na sielankę antyczną: epokę tę przenikała bowiem mimo wszystko tęsknota do prostoty. Po skojarzeniu rousseau'wskich dążeń do prostoty w obyczajach z dążnościami do niewyszukanej formy, cofnęło się rokoko do starożytnej Hellady, wśniło się w ową bukoliczną epokę, co nie znała jeszcze pudru, gorsetów i fryzur, gdy kobiety były piękne jak boginie, a mężczyzni pasali trzody, zabawiając się grą na syryngach. Obyczajność stała się także pierwszem przykazaniem mody. Dlatego uczesania otrzymują formę *à la Diane*. A cały Paryż przemienił się w Ateny, odkąd pojawił się *Voyage du jeune Anacharsis abbé*'go Barthélemy. Balów odtąd nie było, jeno „uroczystości anakreonckie". Paski damskie zdobiono czerwonemi figurami na czarnem tle, wzorem ornamentów na wazach greckich. Panowie nosili „*boites à la grecque*". Ze sklepów

modniarek przeniosła się ta moda do pracowni artystów. Architekci jęli zasięgać rady u Vitruviusa i wzorować swe budowle na spokojnej krasie linij świątyń greckich. W r. 1755 buduje Soufflot Panteon. Roku 1763 pisze Grimm: „Od lat kilku poczęto studyować formy i ornamenty antyczne. Zamiłowanie w tym kierunku jest tak powszechne, iż *à la grecque* robi się teraz wszystko. Zewnętrzne i wewnętrzne dekoracye domów, meble, nawet wyroby złotnicze noszą znamię hellenizmu“. Upodobanie Diderot'a do łzawych morałów, malowanych przez Greuze'a, kojarzy się w początkach szóstego lat dziesiątka z uwielbieniem dla antyczności.

W ostatnich latach Maryi Antoinetty sielanka ta antyczna dosięga swego szczytu. Królowa dąży do „naturalności“, zaś wzorem tej naturalności są dla niej Grecy. Wyświeca tedy z Trianon'u etykietę, czyni harfę swym ulubionym instrumentem, każe robić sobie suknie krojem greckim. Przechadza się po alejach Trianon'u w skromnej, białej, muślinowej sukni, na szyi ma niedbale zawiązany biały *fichu*, na głowie zwyczajny kapelusik słomiany i laseczkę w ręku. Tak wielką była jej prostota, iż po skargach na rozrzutność królowej nastąpiły z kolei żale kupców, że nowa moda rujnuje przemysł krajowy, zwłaszcza lyońskie fabryki jedwabiów.

Pierwszym z anakreontyków ówczesnych jest VIEN, który usiłował nadać swym obrazom wygląd gem antycznych. Jeszcze subtelniej odzwierciedla się ta idylla antyczna w dziełach pani VIGÉE-LEBRUN. Pracownia

jej była w tych czasach artystycznem centrem paryskiem, w którem gromadzili się najwybitniejsi przedstawiciele dyplomacyi, literatury i teatru. Przyjemniej było pozować do portretu młodej dziewczynie, niż czcigodnemu akademikowi. Arystokratyczni panowie wyżej niemal cenili ją jako piękną kobietę niż jako utalentowaną malarkę. Marya Antonina oraz damy dworskie pozowały jej także do portretów, a panna Vigée malowała je jako boginie, muzy lub sybille. Później wyszła za mąż za bogatego *kunsthändler*'a, Lebrun'a, i wtedy to poczęły się w jej salonach owe wykwintne „*soupers à la grecque*, co takie przedziwne światło rzucają na całą epokę. „Wszystko było ateńskie: suknie, obyczaje, potrawy i rozrywki. Pani Lebrun była Aspazyą, *abbé* Barthélemy, w greckim chitonie i z wieńcem laurowym na głowie, deklamował wiersze, pan de Cubières grał jako Memnon na złotej lirze, przy stole usługiwali chłopcy, poprzebierani za niewolników. Nawet zastawa stołowa składała się wyłącznie z naczyń antycznych, a wszystkie potrawy były przyrządzone na sposób starogrecki“. Temu zamążpójściu zawdzięczamy także najpiękniejsze jej obrazy, mianowicie te, na których sportretowała siebie samą w towarzystwie swej córeczki. Zwłaszcza obraz z Luwru, przedstawiający ją w objęciu dziewczynki, jest niewątpliwie dziełem boskiego iście natchnienia. Podobnie jak niektóre figurki tanagryjskie zdają się pochodzić prosto z Paryża, tak na tem dziele miękka gracya rokoka zespala się z prostotą

helleńską w czarodziejską jakąś harmonię. Dzieła takie owiewa nastrój epoki Teokryta, co mając się ku końcowi, poi się ostatnimi promieniami prastarej, słonecznej krasy, co, pogrążona w zadumie, żali się miękkiem łkaniem syryngi, gdy od nizin dolata już chrapliwa nowych dni pobudka.

III. Zwycięstwo mieszczaństwa.

---

11. Anglia.

W Greuze'ie i Hogarcie zderzają się, mimo powierzchownego ich podobieństwa, dwa odmienne światy. W dziełach Greuze'a dogasa ostatni promień starej, wytwornej sztuki arystokratycznej, Hogarth reprezentuje natomiast żywioł plebejski. Wątek, porzucony przez Holendrów w w. XVII, zostaje podjęty na nowo. I odtąd snuje się w dalszym ciągu bez przerwy. W w. XVII Holandya była jeszcze niewielką oazą pośród świata arystokratycznego. Przewaga pierwiastka monarchicznego była tak stanowcza, iż sztuka ta, początkowo mieszczańska, staje się pod koniec dworską. Teraz szala demokracyi spada coraz niżej. Obumiera zwolna dawny świat arystokratyczny. Jeden kraj po drugim zakłada kamienie węgielne pod budowę nowego gmachu społecznego, nad którym po dziś dzień trwa jeszcze praca. Świta mieszczańska kultura XIX stulecia. Na czele tego ruchu staje Anglia. Gdyż Anglia już

w XVIII w. była państwem demokratycznem i urzeczywistniła idee wolnego ustroju społecznego, zanim nad lądem stałym zawisły pierwsze obłoki, zwiastujące zbliżanie się burzy. Zanikł despotyzm, zatarły się różnice między szlachtą a mieszczaństwem. Każdemu przysługiwało prawo stanowić o swej doli i zawodzie.

Przewrót ten, wywołany rewolucyą w r. 1650, musiał wywrzeć potężny wpływ na obyczajowe ukształtowanie życia. Zdało się, jak gdyby pękły nagle wrota więzień i zgraje zbrodniarzy rozbiegły się po kraju. Po dawniejszym ucisku wybuchnął szał nikczemności oraz ostatecznego rozpasania. Mordem, pożogą, opilstwem i rozpustą święciła Anglia pierwsze lata swej swobody. Londyn roił się od rabusiów i złodziejów Gry hazardowe oraz gra na giełdzie przebrały charakter zbiorowego obłędu. Wzbogaceni w Indyach nabobowie urządzali sobie oryentalne haremy. Nawet teatr zwyrodniał pod wpływem ogólnego zepsucia. Bowiem rozwiozłe komedye Wycherley'a i Congrave'go nie przypominają niczem kokieteryjnej lubieżności francuskiej. Przemawia z nich sprośna rubaszność plebejusza, tarzającego się z lubością w błocie. Rozpasała się menażerya wszelkich namiętności. Wolność unicestwiła chwilowo popędy szlachetniejsze.

Trzeba było rozpocząć wychowanie tego nowego pokolenia ludzkiego. Po burzliwych latach młodzieńczych miał nastąpić okres dojrzałości. Wolne państwo nie mogło po-

sługiwać się atoli policyjnymi środkami celem powściągnięcia dzikiej, rozhukanej tłuszczy. Tem tłómaczą się dążności moralizatorskie, znamionujące odtąd umysłowość angielską. Collier zaczął od tego, iż napisał książkę o niemoralności sceny. Sprośne krotochwile ustępują miejsca udramatyzowanym morałom. Southerne i Rowe piszą dla sceny, by przy jej pomocy dźwignąć poziom moralności ogólnej. Ryszard Steele przekształca prasę w kazalnicę. W 1709 r. zakłada moralizatorski tygodnik *The Tatler*, w którym zwalcza grę, opilstwo, rozpustę tudzież ujemne strony pożycia małżeńskiego. Po *Tatler'ze* nastąpił w 1711 r. *Spectator*, po nim *The Guardian,* opiekun, który postawił sobie za zadanie „z całą usilnością zaszczepiać w dusze ludzkie religię i moralność, ukazywać wzniosłe wzory obowiązków dziecięcych i rodzicielskich, obmierzić występek a wpajać cnotę“. Richardson daje początek powieści obyczajowej o tendencyi moralizatorskiej. Wpływowi tych moralistów ulega także sztuka. Zostaje przez nich zaprzęgnięta w jarzmo zadań kulturalnych epoki. Malarz winien także przyczyniać się do rozwoju obyczajności. W ubiegłem stuleciu głosił ten sam program Proudhon w swej książce *Du principe de l'art et de sa destination sociale.*

WILLIAM HOGARTH jest przeto kaznodzieją jak Greuze. Przebywa z lubością pośród najgęściejszej ciżby. Odwiedza kawiarnie, gdzie obok polityków, kupców i żołnierzy przesiadują uczeni i handlarze żydowscy.

Rano podąża na giełdę, wieczorem do teatru. A nigdy nie jest cichym obserwatorem, lecz sędzią. Podobnie jak Greuze, maluje swe obrazy, by dowieść poszczególnych paragrafów obyczajności. Jeno śle swe napomnienia pod innym adresem. Greuze nie zwalczał występku, lecz budził tkliwy podziw dla cnoty. Stan trzeci jest dlań źwierciadłem zacności, szlachetnym wzorem dla arystokracyi. Hogarth smaga występki stanu trzeciego, by go dźwignąć z otchłani zepsucia. Klnie, ciska pioruny na zwyrodnienia kulturalne, potępia wódkę i rozpustę. We Francyi życie ludu dostarcza jeno tematów do sielanek melodramatycznych; w Anglii natomiast mieszczaństwo staje się już czynnikiem w życiu duchowem.

Kazania swe rozpoczął w 1733 r. sześcioma malowidłami z „Życia ulicznicy.“ Mary Hackabout przybywa ze wsi, by znaleźć sobie służbę. Pada ofiarą jakiegoś uwodziciela, zostaje utrzymanką żyda-bankiera, wchodzi w stosunek z rzezimieszkiem i kończy w domu publicznym. — Drugi cykl, złożony z ośmiu obrazów, opowiada podobne dzieje „młodego rozpustnika“. W młodych latach przyrzeka zakochanej w nim dziewczynie, że się z nią ożeni. Później, odziedziczywszy po śmierci wuja wielki majątek, rzuca się w otchłań życia londyńskiego. Rujnuje się na konie i kobiety, żeni się dla pieniędzy ze starszą od siebie osobą, przegrywa majątek niefortunnej swej żony i dostaje się za długi do więzienia, gdzie popada w obłęd. Jeno jego młodzieńcza miłość, Sara Young z Oxfordu,

którą tak haniebnie porzucił, pamięta o niewiernym i odwiedza go niekiedy w domu obłąkanych. — *Mariage à la mode* z 1745 r. jest szczytem jego twórczości. Zadłużony lord żeni swego syna z córką bogatego kramarza z *City*. Z tego małżeństwa rodzi się córeczka, poczem każde z małżonków idzie swoją drogą. Mąż zastaje u żony kochanka i ginie z jego ręki. Żona powraca do nudnego rodzicielskiego gniazda i, dowiedziawszy się o straceniu swego miłego, kończy od trucizny. — Wkońcu poświęca się zupełnie duszpasterstwu i kryminalistyce. Cykl „Pilność i lenistwo“ z 1747 r. odbija w dwunastu miedziorytach i rozdaje je między robotników. Do fabryki sukna wstępują równocześnie dwaj praktykanci. Pilny żeni się z córką pryncypała, zostaje alderman'em i lordmayor'em miasta Londynu. Leniwy podąża wręcz odmienną drogą. Jest najpierw graczem, później włóczęgą i mordercą. Obaj towarzysze spotykają się po raz ostatni przy czytaniu wyroku, skazującego nicponia na śmierć.

Sztuka przestaje być sztuką, gdy spada do rzędu środka pedagogicznego. Zagadnienia Hogarth'a miały zawsze jaskrawe rozwiązania. Ponieważ nie tworzył, jak Greuze, dla wytwornych markizów i subtelnych księżniczek, lecz dla pijanych Anglików, osięgał przeto swój cel jeno przy pomocy grubego podkreślania. Nie liczy się zgoła z żadnymi względami. Pokazuje wszystko palcem. Greuze chciał jeno przyjemnie wzruszać, Hogarth smaga natomiast bezlitośnie batem. W pu-

rytańskiem rozjątrzeniu okłada bestye ludzkie kijem. Nie zostawia też furtki dla sentymentalnej skruchy. Ukazuje występek w całej jego nagości, nurza go w błocie, wlecze pod pręgierz. W głębi każdego jego dzieła majaczy koło i szubienica. A ponieważ nowy świat plebejski nie żądał od sztuki nic więcej prócz malowanych kazań, więc sławiono go nie tylko jako „wychowawcę“, lecz także jako wielkiego malarza.

Dwaj portreciści, REYNOLDS i GAINSBOROUGH ukazują nam sfery, które kierowały tem wychowaniem ludu. Hogarth jest plebejem, złośliwym buldogiem, ucieleśnieniem John'a Bull'a; oni są natomiast malarzami wytwornego świata. Najsłynniejsi mężowie, najpiękniejsze kobiety angielskie pozowały im do portretów. Jednakże i tutaj, mimo całej wytworności, odczuwa się, iż są to ludzie nowej epoki. Na obrazach francuskich widnieją uprzejmi ministrowie, eleganccy arcybiskupi oraz wdzięczne, wiotkie markizy o białych czołach, żadną myślą głębszą niepokalanych. Wszyscy są weseli i zadowoleni, czarują swą pieściwą, zniewieściałą elegancyą. Na ustach igra stereotypowy uśmiech nawykowej grzeczności. Mają blade, delikatne, przywiędłe lica ludzi, przebywających częściej w salonie niż pod gołem niebem. Kosztowne ich stroje nie chronią przed wichrem i niepogodą, nie świadczą o zamiłowaniach sportowych lub myśliwskich. Niezbędny jest dla nich powóz lub lektyka. Nawet u mieszczan poprawność ubiorów i manier jest nieskazitelnie arystokratyczna. Ce-

chuje ich również wykwint, wdzięk i kokieterya szlachetnych markizów. Co więcej, uczeni zapierają się swych zawodów. Nigdy nie jawią się w laboratoryach lub na katedrach. W pobliżu niema książek, piór i atramentu. Wyraz twarzy dyplomatyczny, na ustach uprzejmy uśmiech: snadź nie chcą uchodzić za uczonych, lecz za wytwornych salonowców.

W Anglii wszczyna się podówczas wielki ruch literacki i dramatyczny. Gibbon tworzy swą Historyę, Burke *Listy Juniusa* oraz *Myśli o Pięknie*; Sterne pisze *Tristam'a Shandy* i *Podróż Uczuciową*, Johnson swój słownik, Fielding *Historyę Tom'a Jones'a*, Smollet *Peregrine pickle.* Richardson, autor *Clarissy*, staje u szczytu swej popularności, Oliver Goldsmith kończy swe słynne dzieło *Vicar of Wakefield*, aktor Garrick zbiera laury i oklaski. Portrety pisarzów i artystów przeważają tedy śród dzieł Reynolds'a i Gainsborough'a. A nie są to dyplomaci. Widujemy ich przy pracy. Jeden macza pióro w atramencie. Drugi, krótkowidz, podnosi książkę do oczu. Ręce są kościste, odzież zaniedbana. Za to jawią się myślące, wyraziste głowy, stają przed nami ludzie, z których potężnych mózgów wysnuły się nowe, światowładne idee...

Obok nich zajęli miejsca mowcy parlamentarni, bogaci kupcy, hartowne wilki morskie, duchowni i wojskowi; ci także nie są podobni do bladych, upudrowanych arystokratów francuskich. To ród o krzepkiej budowie kości i pospolitszych rysach: niektóre

twarze srogie i obrzękłe, nosy brzydkie, w spojrzeniu zimna stanowczość, postawy rozparte, pełne poczucia godności własnej tudzież rubasznej, plebejskiej buty. Oto jakiś generał, krępy, tłusty, szeroki w barach, o czerwonej twarzy rzeźnika. Tam znów kaznodzieja, niski, tęgi, o kwitnącem obliczu i energicznem spojrzeniu. Brak zupełnie wdzięcznych uśmiechów, subtelnie zarysowanych nozdrży, białych dłoni, wymuskanej elegancyi. A baronów, co wyłaniają się niekiedy obok przedstawicieli mieszczaństwa, znamionuje ta sama bujna energia życiowa. Nawet stroje — z pospolitego, ciemnego sukna, co wyparło jedwabie i aksamity—brzaski nowych zwiastują dni.

Kobiety, mimo niezaprzeczonej elegancyi, nie przypominają niczem Francuzek osiemnastowiecza. Dama francuska żyła w salonie. Pozowała do portretu w sukni balowej, przy blasku jarzących się kandelabrów. Mrs. Siddons widnieje na portrecie Gainsborough'a w stroju spacerowym: na głowie ma duży kapelusz, w ręku mufkę, zwykłą wstążeczkę jedwabną zamiast pereł na szyi. Po mistrzyni życia przychodzi kolej na artystkę dramatyczną, a artystka ta stała się znów wielką damą. Czoło ma jasne i wysokie, surowe oczy namarszczone ocieniają brwi. U Francuzek przeważa jeszcze nastrój balowy oraz miękkie tchnienie zmysłowości, tu jawi się już kobieta swobodna i inteligentna, co poczyna współzawodniczyć z mężczyzną we wszystkich dziedzinach twórczości. Nawet sposób zachowania się jest nader charakterystyczny: Tam poza kaszte-

lanki, która nie składa wizyt, lecz jeno je przyjmuje. Tu postawa damy, co wbiegła pospiesznie z ulicy, by odwiedzić przy sposobności swą przyjaciółkę.

Znamienną cechą innych portretów jest to, że widownię ich tworzy prawie zawsze wieś, nie miasto. Sport, lektura i życie na wsi—a więc rzeczy Francusce jeszcze nieznane—stanowią motywy obrazów. Dama usiadła pod wysokiemi drzewami swego parku i marzy z książką na kolanach. Wieje od niej świeżością, włosy jej pachną wonią lasów, lico ocienia duży kapelusz słomiany. Ręka jej muska lekko grzbiet wielkiego psa, co przyległ do jej stóp. Albo podnosi oczy, by spojrzeć na rozbawione dzieci. Gdyż, w przeciwieństwie do Francuzki, zajmuje się sama wychowaniem dzieci. Oto już nadbiegają, za niemi podąża mały piesek. Matka bieże najmłodszą córeczkę na kolana, całuje ją, gładzi jej włoski. We Francyi, nawet chłopczyki są już małymi panami a dziewczynki małemi damami, co kroczą dumnie w towarzystwie swej bony. Kosztowne ubranie i upudrowane włosy nie pozwalają im na figle. Ruchy są miarowe i eleganckie, nie świadczą o bezwiednem dzieciństwie lecz o wystudyowanej menuetowej gracyi. Anglia etykiety w wychowaniu nie uznaje. Dzieci są puszczone wolno jak ptactwo leśne. Biegną po matkę, by ją zaprowadzić do kurnika, gdzie się odbywa karmienie drobiu. Albo klaszczą radośnie w ręce, gdy powraca z przejażdżki, prowadząc za sobą konia i śmigając szpicrutą. Portrety francuskie owiewa

duszna atmosfera salonów, tu zalatuje natomiast czyste tchnienie łanów i lasów. Gdyż krom tej właściwości angielskiej, iż kobiety i dzieci bywają przedstawiane prawie zawsze na tle wolnej przyrody, przyroda ta nie przypomina nadto wcale przyrody francuskiej. Parki w stylu Lenôtre'a świadczą każdym szczegółem, iż wszystkiem włada i kieruje czyjaś wola wyższa. Angielski styl ogrodów, zgodny z upodobaniami wolnego ludu, puszcza wodze przyrodzie. Uszlachetnia ją jednakże, poskramia jej dzikość, podobnie jak inteligentne warstwy dążyły do przekształcenia dzikiego gminu w cywilizowane mieszczaństwo.

Angielski ten pierwiastek przejawia się u Gainsborough'a jeszcze wybitniej niż u Reynolds'a. Gdyż Reynolds, myśliciel i marzyciel, patrzył na swe modele potrosze przez szkiełka dawnych mistrzów. Podobnie jak Włosi siedemnastowiecza, lubił przedstawiać osoby, pozujące mu do portretów, w świetle mitologicznem lub historycznem: aktorkę, mrs. Siddons, przekształcił w muzę tragedyi, panny Montgomery w trzy Gracye, mrs. Sheridan namalował jako św. Cecylię, aktora Garrick'a w otoczeniu alegorycznych figur tragedyi i komedyi. A także barwą i pozą usiłował upodobnić swe modele do ludzi z epoki Odrodzenia, nadać im jakowąś stylowość i klasyczność. Z obrazów Gainsborough'a przemawia Anglik jedynie. Unika on ciepłego brunatu dawnych mistrzów, nastrajając swe dzieła na tony jasne, zielonawo-modre. Nie opromienia ich blask Renesansu, lecz mają

zato subtelny aromat anglo-saski, co dziś jeszcze dzieła angielskich mistrzów owiewa tchnieniem świeżości.

I to ich jeszcze odróżnia, iż Reynolds w wolnych od portretów chwilach tworzył obrazy historyczne, Gainsborough zaś pejzaże. Dzieła pierwszego—jak Śmierć Dydony, Powściągliwość Scypiona, Kupido i Wenus—przypominają wiek XVII. Gainsborough słynie natomiast jako prekursor wielkich pejzażystów XIX stulecia.

I na tej drodze przodowała literatura. Już w r. 1727, a więc gdy we Francyi królował jeszcze smak lenôtre'owski, ukazała się „Wiosna“ Thomson'a, pełna sielskości, jasnych łąk, cienistych lasów, ptaszęcych świegotów i bujnej zieleni. Gainsborough przełożył Thomson'a na język malarski. Obok WILSON'A, naśladowcy Claude Lorrain'a, jest on pierwszym pejzażystą angielskim. Rodzinna jego wioska, Sudbury, pławi się w świeżej, świetlistej zieleni. Małe strumyki wiją się śród lekkich falistości gruntu. W zacisznych dolinach rozpościerają się przestronne łąki. W parkach pasą się sarny i daniele. Wonne lipy wyłaniają się miękko z marzącego krajobrazu, przerzniętego srebrną wstęgą Stour'y. Tu spędził Gainsborough dziecięce swe lata, stąd wyniósł wrażenia, co przetworzyły się z czasem w pomysły do obrazów. Pejzaże jego nie wibrują dziką wzniosłością, nie są widownią sielanek arkadyjskich, lecz miejscem zabaw dla dzieci, ugorem dla pasącego się bydła. Wysokopienne drzewa ocieniają konarami swemi ci-

che chaty, przed któremi bawią się chłopskie dzieci. Chłop jakiś wraca z lasu z wiązką drzewa. Roztaczają się ciemno-zielone trawniki i kłośne łany. Na łące pasą się kozy i koźlęta. Dzieła jego tchną radosnym nastrojem człowieka, który po długim pobycie w mieście upaja się aromatem zieleni. Obrazy tym podobne uczyniły z Anglii ojczyznę „pejzażu marzeniowego“, tej cichej, subtelnej sztuki, co dopiero w epoce życia wielkomiejskiego wykwitnąć mogła. Odtąd przoduje Anglia czas jakiś w literaturze i sztuce.

12. Epoka oświecenia.

Od połowy XVIII w. wpływy angielskie zapładniają kontynent. I tu także wszczyna się walka z przeszłością, kiełkuje świeża ruń na wszystkich niwach duchowego życia. Mieszczaństwo poczyna nabierać znaczenia i potęgi.

Oczywiście wyzwolenie to nie mogło dokonać się spokojnie. Musiała przyjść kolej na wszystkie te rozterki, które wstrząsały Anglią w w. XVII. Druga połowa XVIII stulecia oznacza przeto dla innych narodów okres burzy, epokę rozszczepienia się dwóch cywilizacyj.

W literaturze stają na czele Niemcy. Książęce dwory niemieckie chełpiły się dotychczas z tego, iż były małemi kopiami Wersalu. Teraz wzorem do naśladowania staje się prostota i naturalność obyczajów angielskich. W epoce Augusta Mocnego i Aurory

Königsmarck poczyna się najpierw okres królowania zacnego, moralnego Gellert'a. Wszyscy pisarze angielscy—Smollet i Sterne, Richardson i Goldsmith — stają się ulubieńcami publiczności niemieckiej. Dawniej książętom jeno i wodzom przysługiwał przywilej dostojnego tragizmu. Teraz nabiera dramat charakteru mieszczańskiego. Zamiast tragedyj, opiewających królów i mężów stanu, jawią się sceny z życia burżuazyi. Wraz z temi pierwiastkami mieszczańskimi przeszczepia się z Anglii do Niemiec wszelka trzeźwość i dydaktyczność, dostępna dla wszystkich płaskość.

Poczem dalsza zmiana sceny i po epoce filisterskiego moralizowania nastaje okres dzikiej genialności. Po rozszerzeniu widnokręgów duchowych uciskało jeszcze dotkliwiej jarzmo rzeczywistości, niezgodnej z marzeniem. Ojczyzna pedantów, harcopfu i hierarchii socyalnej tęskni do „zdrojów życia, do żywota źródeł.“ Odzywają się głosy, iż należy rozpocząć wszystko nanowo, budzi się podziw dla człowieka pierwotnego, dla jego siły i szalonej odwagi. Wchodzą tedy w modę ekscentryczne wycieczki, karkołomne jazdy, nocne ślizgawki tudzież niebezpieczne polowania. Zamiast jedwabnych trzewików nosi się wysokie buty z wywijanemi cholewami, germańskie bory zaludnia się bardami i druidami, marzy się o gotyckich tumach, o zakutych w stal rycerzach. Po łagodnej generacyi literatów jawi się pokolenie wojownicze, co pragnęłoby stworzyć nowy świat z ognia i żelaza. W 1774 r. uka-

zuje się „Werther“ Goethe'go, opowieść miłosna i razem manifest młodego tytana, który potężnemi ramiony wyważa z posad próchniejące niemieckiego ustroju społecznego węgły. Wkrótce potem przychodzi Schiller i wypowiada w pierwszych swych dziełach wojnę wszystkim dotychczasowym bożyszczom. Najznamienniejszym wyrazem nastroju, przepajającego tę epokę, jest gniewnie zrywający się lew z podpisem *in tyrannos*, co jako winieta tytułowa zdobi drugie wydanie „Zbójców.“ „Fiesco“ z rozmysłem otrzymuje nazwę tragedyi „republikańskiej“. *Kabale und Liebe* pada jak oślepiająca błyskawica w czarną otchłań ówczesnego zepsucia.

Odczuwanie przyrody ulega również zmianie. Budzi się w Niemczech to samo tchnienie, które wywołało w Anglii thomson'owskie *Pory roku.* W 1749 r. pisze Kleist swą *Wiosnę.* Haller sławi majestatyczną przyrodę górską, wiedzie w wąwozy skalne i odludne bory, gdzie cień posępnych jodeł nie przepuszcza bladych lśnień słonecznych. Jeszcze silniejszym bodźcem okazał się wpływ Rousseau'a, od ktorego na lądzie stałym Europy poczyna się nowa epoka odczuwania przyrody. Nie podziwia on bowiem owej sztucznie konstruowanej sielskości, widywanej dotychczas na obrazach Boucher'a i Fragonard'a; nie zachwyca się owymi pejzażami, urozmaiconymi słomianą strzechą chat, gołębnikami, wiatrakami, kaskadami i stajniami, w których doją krowy arystokratyczne damy, ustrojone w jedwabne suknie pasterskie. Wielbi majestat przyrody nie tkniętej ręką ludzką, lubi

wspaniałość iglic skalnych, wystrzelających w chmurne niebo, opowiada o posępnych tumanach, spowijających mrokiem jodłowe bory, o lodowcach w pożodze słonecznej gorejących, o rośnem tchnieniu zagajników, o szczebiocie ptasząt leśnych. Dla dawniejszej generacyi arystokratycznej przyroda tworzyła jeno tło rozrywek towarzyskich, teraz wzbiera natomiast podziw dla wyniosłej jej samotności. Miasto sielankowych Zefirów opiewa się dzikość wichrów, rozpętany szał żywiołów. Niektóre opisy przyrody w Wertherze Goethe'go mają subtelność obrazów Dupré'go, Corot'a lub Daubigny'ego.

Szukając atoli dzieł sztuki, które wielkopomna ta epoka literatury niemieckiej wydała, przekonywamy się, iż plon był nad wyraz ubogi. Co dla historyka literatury jest okresem bohaterskim, to dla dziejopisarza sztuki okazuje się pustką. Nie jest to czemś przypadkowem. Literatura przygotowywa bowiem podłoże pod nowe fazy cywilizacyi, sztuka natomiast jeno na posadach skrystalizowanej już i dokonanej kultury dźwignąć się może. W mieszczańskiej Holandyi i mieszczańskiej Anglii nie wykwita również ona śród odmętu walk, lecz dopiero po ostatecznem kultury mieszczańskiej ukształtowaniu. A w Niemczech okres zupełnego zaniku sztuki trwał dlatego dłużej, iż nowa kultura przebrała —jeszcze wybitniej niż w Angli—charakter wyłącznie literacki. Zawitała, wedle wyrażenia Schiller'a, epoka z powalanymi atramentem palcami. Wszystkie siły zagarnęła dla siebie literatura. Świat cały słu-

chał słów poetów. Książka stała się towarzyszem człowieka. Sztuka miała jeno o tyle racyę bytu, o ile służyła piśmiennictwu. Podobnie jak w Anglii Hogarth jest ogniwem wielkiego ruchu literackiego, tak samo w Niemczech DANIEL CHODOWIECKI tej jeno okoliczności zawdzięcza swą sławę, iż chyży swój rylec oddał na usługi pisarzy.

Po Lessing'u, który w *Minnie von Barnhelm* stworzył pierwszy dramat mieszczański, próbował Chodowiecki zostać rysownikiem niemieckiego mieszczaństwa. W epoce, kiedy bez książki w kieszeni nikt nie wychodził z domu, jął ilustrować klasyków. Co prawda, niezbyt się przejmował duchem wielkich pisarzy. „Poczciwy Chodowiecki“ —mawiał o nim Goethe i jest to jedyne określenie istotnie trafne. W głębi duszy był on bowiem filistrem, rzetelnym niewątpliwie i zacnym, lecz zarazem ogromnie oschłym, reprezentował szczery typ berlińczyka, którego przedstawicielem w ówczesnej literaturze był Nicolai. Typ ten odżył raz jeszcze w Krüger'ze, zaś w Menzlu wzniósł się niemal na poziom genialności. Opracowywał swe tematy płasko, rozwlekle i popularnie. Im pisarz był dobroduszniejszy, pospolitszy i zrozumialszy, tem lepiej ilustrował go Chodowiecki. Poczciwina Gellert jest mu milszy od dowcipnego Lessing'a. Gleim, Campe, Kotzebue, podobają się mu więcej niż Bürger, Mathison lub Wieland. Gwoli tej poczciwości i rozsądkowi, twórczość jego jest jeno źwierciadłem epoki oświecenia, nie zaś okresu burzliwej genialności. Najpiękniejszy snadź

sztych jego wyobraża go, siedzącego przy oknie w otoczeniu rodziny i zajętego rysowaniem. Sofa jest punktem centralnym pokoju. Przy stole, ustawionym przed tą sofą, zasiadła cała rodzina. To poczucie niemieckiego życia rodzinnego stanowi zasadnicze znamię jego dobrodusznej, pogodnej i naiwnej sztuki.

Okrom ilustrowania klasyków, portret jeno gra pewną rolę. Atoli jest on także dowodem, iż sztuka, pozbawiona opieki arystokracyi, przechodzi zwolna w ręce mieszczaństwa. ANTOINE PESNE z Paryża, dyrektor berlińskiej akademii sztuk pięknych, jest jeszcze typem malarza dworskiego. Maluje niemal wyłącznie dla arystokracyi. Aliści nawet w tych portretach zastanawia jakowaś ciężkość, jakoweś prostactwo w przeciwieństwie do lekkiej kokieteryi i różanej pieściwości rokoka. Snadź Pesne jest malarzem dworu, co już wyznaje zasadę, iż król jest jeno pierwszym sługą swego państwa.

BALTHASAR DENNER z Hamburga, był pierwszym portrecistą panoszącego się gminu, sfer, co zgoła nie pojmowały jeszcze sztuki, domagając się od obrazu banalnego, możliwie wiernego naśladownictwa rzeczywistości. By te życzenia zadowolnić, stanął on na gruncie Gerarda Dou'a. Zaznaczał dokładnie każdą zmarszczkę i każdą fałdkę, uwydatniał sumiennie każdy włosek futra i każdy połysk aksamitu na czapce, a całość tak muskał i gładził, iż zanikał wszelki ślad pracy pendzla i obraz nabierał podobieństwa do porcelanowej tablicy.

Duchowy rozkwit Niemiec odzwierciedla się w szeregu innych portretów. Zwłaszcza „świątynie przyjaźni“ świadczą o epoce oświecenia nader znamiennie. Już w r. 1745 rozpoczyna w Halbersztadzie gromadzić Gleim portrety sławnych mężów niemieckich. Później Filip Erazm Reich, właściciel księgarni w Lipsku, tworzy słynną swego czasu kolekcyę, wcieloną obecnie do zbiorów lipskiej biblioteki uniwersyteckiej. ANTON GRAFF został epoki tej historyografem. Chodowiecki ilustrował klasyków, portretował zaś ich Graff. Portrety te rozpowszechniły się w Niemczech ogromnie dzięki miedziorytom Bause'go. Przekazał on nam rysy Gellert'a, Bodmer'a, Gessner'a, Herder'a, Wieland'a, Lessing'a, Schiller'a, Bürger'a, Weise'go i Rabener'a; z pośród filozofów malował Sulzer'a i Mendelssohn'a, z pomiędzy aktorów Iffland'a i Coronę Schröter, z pomiędzy uczonych Ramler'a, Lippert'a i Hagedorn'a, literackim znakomitościom XVIII w. nadał kształty, pod którymi po dziś dzień żyją. Zaś uduchowienie, nowej tej epoce właściwe, odźwierciedla się w owych wizerunkach Graff'a jeszcze niemal wyraziściej, niż w portretach literatów, malowanych przez Reynolds'a. Akcesoryów niema wcale. Rzadko maluje figury wielkości naturalnej. Życie ogniskuje się w głowach o potężnych, myślących czołach. Wyraz oczu każe nam wnioskować, iż ludzie ci nie marzą już o menuetach i *bals champêtres*, lecz czytują zato *Die Kritik der reinen Vernunft*.

Krom ilustracyj do klasyków i wizerunków tychże, nowy ten świat innych przejawów sztuki chwilowo nie pożądał. Gdyż nie można do nich zaliczyć obrazu WILHELMA TISCHBEIN'A, który w r. 1784 namalował Konradyna, wzorowanego na bardach bodmer'owskich. Przedziwne opisy przyrody w Wertherze Goethe'go darzą także większą nierównie rozkoszą, niźli obrazy ówczesnych pejzażystów. Jest to nawet rysem wielce znamiennym, iż epoka ta wydaje literackie malarstwo krajobrazowe, później przez Lessing'a w *Laokoonie* zwalczane. Pejzaże pisane podobały się więcej od malowanych. Zresztą malowane trącą także literaturą, lub zawdzięczają swe powodzenie wyłącznie zajmującym tematom. SALOMON GESSNER sztychuje sielankowe ustronia, przez siebie opiewane. Rzetelnie, oschle i rzeczowo opowiada FILIP HACKERT filisterskim swym ziomkom o urokach pięknej ziemi włoskiej. Malarz zwierząt, ELIAS RIEDINGER, zaskarbił sobie powodzenie zoologiczną wiernością, z jaką odtwarzał psy, konie, jelenie, sarny, słonie i hipopotamy. Nie mając dość wykształconego oka, ceniono malarstwo jeno jako *nutrimentum spiritus*. W lodowatej krainie refleksyi zamierało piękno. Owoc, zerwany z świadomości drzewa, zamknął na długo wrota, do raju sztuki wiodące.

13. Wenecya i Hiszpania.

W całej Europie istniało podówczas jedno tylko miasto, dokąd nie dotarły jeszcze

nowych czasów zwiastuny, gdzie w epoce, dla wszelkiej kultury artystycznej złowrogiej, pradawna sztuka arystokratyczna raz jeszcze subtelnem rozkwita kwieciem. Wenecya, która w ogólnym rozwoju sztuki o całe lat dziesiątki po wszystkie opóźniała się czasy, i w XVIII wieku tej tradycyi dochowała także wiary. Dotychczas była zawsze przedmurzem kościoła, teraz staje się świecką i lekkomyślną, lubuje się w gracyi i uśmiechu, nie gości już w swych murach czarnych mnichów, lecz idyllicznych pasterzy. Istnieje obraz Favretta, zatytułowany: „Na Piażeccie.“ Na gładkim bruku placu św. Marka, przed *loggetą*, co lśni jasnym marmurem swych kolumn i krat złocistością, roi się barwista, elegancka ciżba. Gawędzi się, lornetuje znajomych, wita się ukłonem królowe piękności. Taką była Wenecya Goldoni'ch, Gozzi'ch i Casanovów. W epoce, kiedy gdzieindziej noszono już czarne surduty i okulary w róg oprawne, przedziwne to miasto, opromienione aureolą długowiecznego majestatu, śród śpiewów, żartów, pląsów i umizgów święci radośnie gody rokoka.

GIAMBATTISTA PIAZETTA pierwszy zerwał z dawną sztuką kościelną. Madonnom jego ten tytuł bynajmniej nie przystoi. Są to bowiem młode matki, igrające ze swemi niemowlętami. Zaś większość jego dzieł przedstawia podlotki. Młode dziewczęta w tym uroczym wieku, gdy pierwsza długa suknia kryje ich drobne stópki, marzą, dąsają się, śmieją, rozglądają się po świecie spojrzeniem czystem i niewinnem. U jego następców

powtarza się ten typ podlotka w coraz to odmiennych waryantach. Obrazy Domenica Maiotta, Francesca Guaranny i Antonia Chiozzotta przedstawiają chłopki, kwieciarki, sklepowe. Nie przypominają one atoli grubych przekupek, królujących na targach. Podlotek Piazetty, o różowych usteczkach i gibkich ruchach, przekształcił się dla odmiany w dziewczęta wiejskie lub kwieciarki. ROTARI jest najsubtelniejszym piewcą tego dziewiczego pąkowia. Malował podlotki w najrozmaitszych sytuacyach: gdy zasypiają nad książką a młodziuchny jakiś *cisisbeo* budzi je niespodzianie; gdy marzą nad robótką o królewiczach z bajki; gdy jako cyganki zawracają głowy leciwym swym wielbicielom. PIETRO LONGHI był kronikarzem ówczesnej Wenecyi. Wenecyanka przez długie wieki wiodła żywot odaliski, zamkniętej w haremie. Żaden malarz nie znał tajemnic tego seraju. Teraz wrota tegoż stanęły otworem. *Gentildonna* przeobraziła się w elegancką damę, stała się królową wytwornych salonów. Longhi uczynił patrycyuszkę bohaterką swych dzieł, roztoczył obraz całego jej życia od wczesnego poranka do powrotu z balu. Ukazywał ją kolejno w sypialni, buduarze, salonie, na promenadzie, u wróżbiarki, atoli obrazy jego więcej mają rzeczowości niż powabu.

Duch epoki przybrał na siebie widome kształty w dziełach TIEPOLA. Jest on księciem i promienistym herojem Wenecyi, co jak zaczarowana jakaś oaza kwitła jeszcze

śród wyjałowionej ze zdrojów artystycznego piękna pustyni ówczesnego świata.

Tiepolo malował wszystko. Żadna technika, żadna sfera motywów nie była mu obca. W tym właśnie czasie wznoszono w Wenecyi wiele nowych budynków. Balthassare Longhena, Cominelli oraz ich uczniowie budowali podówczas owe barokowe świątynie i pałace, którym miasto lagun dziś jeszcze fantastyczny swój wygląd zawdzięcza: fasady są dziką mieszaniną hermów, kolumn i atlantów, wnętrza natomiast nagie i puste. Tu było pole popisu dla Tiepola. Zapełniał te przebytki promiennymi blaskami swej słonecznej sztuki.

W weneckim kościele Jezuitów namalował Rozdawnictwo Różańca przez św. Dominika; w kościele *Santa Maria della Pietá* Tryumf Wiary; w *Chiesa dei Scalzi* aniołów, przenoszących domek Maryi Panny do Loreto. W *Palazzo Rezzonico* widnieje Tryumf boga słońca, *Palazzo Labia* szczyci się Ucztą i Odjazdem Kleopatry. Tworzy nadto i dla miast sąsiednich. *Villa Valmarana* pod Vicenzą posiada sceny z Homera, Wirgilego, Ariosta i Tassa; *Palazzo Clerici* w Medyolanie przyozdobił Apoteozą Apollina, *Palazzo Canossa* w Weronie Tryumfem Herkulesa, pałac arcybiskupi w Udine Upadkiem Lucyfera. Działalność jego sięga nawet do południowych Niemiec i do Hiszpanii. Od roku 1750 przyozdabia rezydencyę cesarską w Würzburgu; w klatce schodowej maluje Cztery Części Świata, księstwu frankońskiemu hołdujące; w sali koronacyjnej Zaślubiny cesa-

rza Barbarossy z piękną Beatryczą burgundzką oraz Mianowanie biskupa würzburskiego świeckim władcą Frankonii. Sala gwardyjska królewskiego pałacu madryckiego otrzymuje Kuźnię Wulkana, przedsionek tegoż pałacu Apoteozę Hiszpanii, a sala tronowa Prowincye hiszpańskie.

Atoli to podawanie treści niewiele mówi. Gdyż sztuce Tiepola obcą jest wszelka dydaktyczność. To raczej dekoratywna muzyka, godowymi dźwiękami sale napełniająca. Roztacza się widok na dalekie pałace, na słoneczne krajobrazy, na widnokrężne błękity. Wśród śpiewów, śmiechów, igraszek snuje się dziki, menadyczny pląs aniołów i geniuszów. Na białych rumakach lecą rycerze z rozwianemi chorągwiami w dłoni. Widnieją loggie i tarasy, wsparte na kolumnach, baldachimami zdobne. Za balustradą tłoczy się strojna ciżba ludzka. Muzyka gra. Wśród służby niebrak Nubijczyków w barwnych strojach. Na kapiących od złota słoniach jadą śniade Egipcyanki, przesuwają się karawany pielgrzymów do Mekki podążających, idą Turcy, Arabi, Persowie, Indyanie, nawet kalifornijscy kopacze złota. Niekiedy wplata chińszczyznę: widnieją świątynie i herbaciarnie japońskie, z czerwonymi parasolami w ręku kroczą poważnie Chińczycy i Chinki. Gdzieindziej Pegaz wzbija się w błękity, lub z za obłoków wyziera piramida. Spotykają się wszystkie strefy i epoki. Z bogów, ludzi, amorków, roślin podzwrotnikowych, bajecznego ptactwa

oraz barwnych chorągwi tworzy czarodziejskie, przepychem swym olśniewające światy.

Obok Veronesa jest największym niewątpliwie dekoratorem weneckim, spadkobiercą, panem i marnotrawcą starej, wielkiej kultury. W lekkomyślnem tem dziecięciu XVIII w. odzywa w całej pełni twórcza moc krzepkich jego przodków. Wprzęga się on wszelako w służbę nowych, odmiennych idei. Sztuka Veronesa była córą XVI stulecia; celowała jasnością, spokojem, klasycyzmem, zwięzłością struktury tudzież ściśle obmyślaną geometrycznością linij. U Tiepola nie tętni majestatyczny rytm stanz, lecz melodye przenikliwe i zwichrzone. Miasto weronezowskiej powagi i spokoju, znajdujemy u niego luźność, swobodę, żywość i kapryśność. Duch wenecki pozbył się tradycyjnej *grandezzy*, stał się gibkim tancerzem, w skokach, lotach, pląsach rozlubowanym. Wszelka przyziemność zanikła. W srebrzystym eterze pławią się postacie, z cielesności wyzute. Wszyscy wielcy perspektywicy przeszłości, Mantegna, Melozzo, Correggio, w porównaniu z Tiepolem wydają się ociężałymi. Jemu należy się palma pierwszeństwa, on jest człowiekiem, coraz to inne gody na tej ziemi gotującym, artystą sprawnym, bystrym i ruchliwym.

Jest w nim atoli coś więcej jeszcze. Gdyż freski tworzą jeno cząstkę ogromnego dzieła jego żywota. Okrom prac dekoracyjnych istnieją jeszcze jego sztychy i obrazy olejne. Sztychów jego: *capricciów* i *scherzi di fantasia*, słowami opisać niepodobna. Jest to

sabat czarownic, pełen magicznej fantastyczności i oryentalnych czarów. Obok antycznego sarkofagu stary jakiś mag zaklina węża. Inny przykucnął na pogańskiem cmętarzysku i pali trupią czaszkę. Trzeci wsparł się o ołtarz Dyonizosa, patrząc zadumanym wzrokiem na szkielet śmierci, zaś obok jakaś dziewczyna pieści satyra. I w tych dziełach, acz niema na nich innych barw krom bieli i czerni, postacie zdają się pławić w gorejącej pożodze słońca.

W obrazach olejnych przejawia się inna jego twórczości strona. Nie treść ich jednakże jest nowością. Gdyż Tiepolo — w przeciwieństwie do Piazetty i Longhi'ego — rzadko malował sceny nowoczesne. Przeważną część jego dzieł tworzą ołtarze: wizye, męczeństwa, niepokalane poczęcia. Okrucieństwo kojarzy się z chorobliwą zmysłowością oraz katolickim mistycyzmem. Beznadziejnie patrzą gasnące źrenice, blade wargi szepcą modlitwy, wyciągają się do krzyża wychudłe ramiona. I bynajmniej nie jest to trafem, iż właśnie w Wenecyi, i tylko w Wenecyi, tematy te napotykamy jeszcze pod koniec osiemnastowiecza. Lecz jakżeż niewymownie wysubtelnił je Tiepolo! Jakżeż przedziwnie przetworzył odwieczny temat męczeństwa św. Agaty na obrazie berlińskim! Iż jako kolorysta lubuje się w jasnych jeno i bladawych harmoniach, jest to oczywiście łatwo zrozumiałe u artysty XVIII w. Koi i przycisza barwy, dobiera akordy miękkie, zamierające, daje przewagę ciemnym czerniom, delikatnym bielom oraz subtelnym tonom bladawo-różo-

wym i bladawo-liliowym. Wyłączną atoli jego własnością jest typ kobiecy, pełen subtelnej zmysłowości oraz oryentalnego marzycielstwa, o bladych licach, podkrążonych oczach i wibrującej omdlałości źrenic. Nie wiemy napewno, czy Tiepolo pochodził z prastarego rodu tegoż samego nazwiska, co przez mnogie stulecia piastował w republice św. Marka godności dożów, prokuratorów i hetmanów. Lecz miło jest wyobrażać go sobie potomkiem staroszlacheckiej rodziny, tak wielką jest jego odraza do wszystkiego, co banalne i pospolite. Przyszedł na świat, gdy ojciec jego był już w podeszłym wieku; wychował się pod opieką matki i wcześnie został ulubieńcem kobiet. Tem tłómaczy się poniekąd kobiecość całej jego istoty oraz chorobliwe przewrażliwienie w wyczuwaniu niewieściego wdzięku. Wenecyanie dawniejsi lubowali się w urodzie bujnej, majestatycznej, lecz jeno cielesnej. Tiepolo woli bladawe róże o upojnej woni. Jak Baudelaire, który powiada: „Przedstawiono mi dwie kobiety: jedna swem zdrowiem obmierzła, bez postawy, bez wejrzenia, zwyczajna słowem natura; druga należała do owych piękności, co wspomnieniem władną i je niewolą, co swój głęboki, niezwyczajny urok ze strojów swych wymową kojarzą, co są paniami chodu swego, świadomemi władczyniami siebie samych, których głos nastrojonemu instrumentowi podobny, zaś spojrzenie to jeno wyraża, co jest w ich woli“ — lubi on urodę chorą, jesienną, wytloną gdyby krater, co w swem wnętrzu jeno ognistą lawę jeszcze

kryje, czar dam kameliowych. Rzadko jawi się u niego w roli Madonny śniada dziewczyna z ludu. Świętemi jego bywają zazwyczaj kobiety z warstw arystokratycznych, bladolice *gentildonny* o białych, nerwowych dłoniach. Okrom wyrazu twarzy baczy także pilnie na chód, na gesty. W XVI w. ruchy były okrągłe, majestatyczne. W XVII nabrały patetyczności i zamaszystości. Tiepolo zadowalnia się lekkiem drgnieniem palców, poruszeniem ramion lub nieuchwytnym ruchem głowy. Niepodobna poprostu opisać gracyi, z jaką jego kobiety unoszą niekiedy swe ciężkie, brokatowe suknie. Jeno potomek prastarej, wyrafinowanej kultury, której rozwój trwał przez wiele stuleci, mógł się zdobyć na takie poczucie stopniowania wrażeń.

Wytworną tę kulturę czekała atoli także zagłada. Twórczość Tiepola to jej pieśń łabędzia. Snadź nie jest to przypadkiem, iż jedno z najwspanialszych jego dzieł przedstawia epizod z upadku imperyum rzymskiego. Dla Wenecyi zawitała bowiem ta sama żałobna chwila. Dzieła jego owiewa tchnienie zgnilizny, martwa bladość parnego dnia jesiennego. Nie tylko prastara, lecz także przejrzała, dogasająca kultura była ich podłożem, i znów, jak w zaraniu wędrówek narodów, potrzebował świat barbarzyńców.

Wesoła agonia rzeczpospolitej weneckiej trwała jeszcze przez lat dwadzieścia po jego zgonie. Pojawili się jeszcze obaj CANALETTO'WIE, ANTONIO i BERNARDO, by zdjąć pośmiertną maskę królowej Adryatyku; malo-

wali szlachetną krasę architektury weneckiej, fantastyczny przepych kościołów i pałaców. FRANCESCO GUARDI opiewał jeszcze płomienienie się światła na lagunach. Po szmaragdowych kanałach bieżą czarodziejsko umajone gondole, jak za czasów Carpaccia; źwierciedlą się w toni marmurowe kolumny, arkady i *loggie*. Na placu św. Marka gromadzi się dumny patrycyat wenecki, by powitać obce jakieś poselstwo. Wszystko przedstawia się jak dawniej, wszelako oczom romantyka, nie realisty. Albowiem, gdy Guardi tworzył swe dzieła ostatnie, państwo dożów już nie istniało.

Plebejski duch czasu podrywał nawet kolumny królewskiego zamku w Madrycie, gdzie powstały ostatnie dzieła Tiepola. Pod oknami Alkazaru pojawiły się, grożąc i szydząc, dziwne jakieś postacie. Hiszpania, kraina ślepej pobożności, przestała już wierzyć, śmiała się z inkwizycyi, nie drżała już z obawy przed karami piekielnemi. Co więcej, dziwnym zbiegiem okoliczności, tu właśnie, w tym najśredniowieczniejszym kraju europejskim, rodzi się zwiastun przyszłej rewolucyi. Po sztuce katolickiej, arystokratycznej i rycerskiej następuje krańcowa reakcya, której uosobieniem jest GOYA. W mury Alkazaru, gdzie niedawno przebywał jeszcze wytworny Tiepolo, wdziera się dziki plebejusz, wnosząc tam buntownicze marzenia o swobodzie. Ściany kościołów, ozdabianych ongi przez Zurbaran'a, pokrywa freskami sceptyk, doszczętnie z wiary wyzuty. Portrecistą rodu królewskiego, którego malarzem nadwornym

był niegdyś Don Diego Velasquez, zostaje zuchwały parobczak.

Twórczość Goyi obejmowała dziedziny najprzeróżniejsze. W religijnych swych freskach parodyował Tiepola. Kokietują ze sklepień piękne kobiety, aniołki uśmiechają się wyzywająco. Jego wizerunki dziewczęce — zwłaszcza słynne dwa portrety Maji nagiej i odzianej—należą do najkapitalniejszych aktów ludzkich tego stulecia. Na innych obrazach widnieją rzucone z rozmachem sceny z życia ludu: procesye, walki byków, żebracy i bryganci. Wszelako, mimo uroku, jaki roztoczyć umie, gdy nim powab modelu owładnie, — w istocie nie jest on malarzem. Obrazy jego są naprędce pomyślane i naprędce wykonane, bez subtelniejszego odczucia oraz artystycznego umiłowania przedmiotu. Jest on raczej warchołem, agitatorem, nihilistą.

Rodzaj jego umysłowości przejawia się już w portretach rodziny królewskiej. Zda się, jak gdyby szydził ze stojącej przed nim pompatycznej nicości; jak gdyby go to gniewało, iż arystokratycznych tych panów i te wytworne damy w takich majestatycznych pozach malować musi. Wszystkie jego portrety tchną nieuleczalną jakąś gminnością. Odzierał niefortunnych swych władców z nimbu wyższości, ukazywał ich małość szyderczym oczom rewolucyjnej tej epoki.

Zato w sztychach przejawia się prawdziwy Goya. W nich jeno, nie w obrazach olejnych, pała swobodnie dzikie płomię jego cierpkiego, burzliwego ducha! Rozkiełznana,

upiorna fantastyczność wiedzie rej. Na kijach od mioteł i białych kotach mkną czarownice. Kobiety wyrywają zęby wisielcom. Rozbójnicy walczą z demonami i karłami. Jakiś upior powstaje z grobu i pisze trupim swym palcem słowo *Nada*. Nienawiść tyranów jest atoli nutą zasadniczą. Smaga swem szyderstwem wszystkie dotychczasowe bożyszcza. W *Capriccios* pastwi się zaciekle na królach i magnatach, drwi ze sutanny, niskie namiętności przyoblekającej, W *Misères de la guerre*, chwale wojennej, przez dawniejszych sławionej artystów, przeciwstawia piekło jej nędzy i okropności. Wszędzie zwalcza zatrutym swej ironii brzeszczotem, obłudę i despotyzm, pychę możnych i nikczemność uciśnionych, ze wszystkich zbrodni swej epoki straszliwą czyni hekatombę. W dziełach jego huczy głucho odmęt rewolucyi, która tymczasem krater swój już otwarła.

14. Rewolucya i Cesarstwo.

Przerzucając francuskie sztychy z siódmego i ósmego lat dziesiątka, lub przechadzając się w parkach, które około tego czasu powstały, czujemy wyraźnie, iż złowrogich przeczuć i ostrzeżeń nie zbywało. Zdało się ludziom, iż zbliża się koniec świata. Garną się przeto sobie w objęcia, przelewają tkliwe łzy przyjaźni. Przeczuwają snadź, iż słońce ich zagaśnie wkrótce na wieki. Dlatego przyroda wydaje się im tak czułą, tak odświetnie piękną. Nie nęci już ich

ona czarem życia, lecz spokojem grobu. Miłość przyrody kojarzy się u nich z łzawym smutkiem, z rozmyślaniami o śmierci. Na początku stulecia, w epoce nie zatrutych niczem godów życia, lubiono chińskie altanki. Później, kiedy mniemano, iż powrót na łono cnoty oraz sielankowa prostota zdołają odwrócić nieuchronną zagładę, wznoszono zagrody wiejskie, szalety, świątynie cnoty. Teraz, w chwili czarnej troski, niejedna posiadłość ziemska otrzymuje miano Sanssouci. Buduje się na wyspach mauzolea, przyozdabia się je urnami i łzawicami. Nad grobami szumią melancholijnie topole i wierzby płaczące. Napisy grobowe głoszą, iż wszelka doczesność jest marnością. Sztychy i ogrody zapełniają się ruinami. Budzi się upodobanie do wszystkiego, co dawne, podupadające, jak gdyby miano świadomość, iż stara kultura dogorywa. Testamentem arystokracyi francuskiej jest monumentalne dzieło Moreau, *Monument de Costume*, w którem odźwierciedla się cała jej piękność. Nawet poglądy kolorystyczne ulegają zmianie. *Bleu mourant* staje się ulubioną barwą tej epoki. Tony trupio-sine przeważają w strojach, obiciach i kobiercach. Żałobna czerń wchodzi również w modę. Meble, do niedawna jasne, błyszczą teraz czarnością hebanu. Barwne miniaturki rokokowe czarnym ustępują miejsca sylwetom. Poczucie, iż człowiek jest tylko nikłym, przemijającym cieniem, wzmaga się do tego stopnia, że portret ówczesny nabiera charakteru czarnego szkicu konturowego. Zadługo zamykano oczy, nie zwracano uwagi

na grożące niebezpieczeństwo. Przeczucie zbliżającego się końca bierze wreszcie górę. Przekształca się stroje na wzór ubiorów mieszczaństwa angielskiego i amerykańskiego. Ma się niekłamaną ochotę przekształcić podobnie całe swe życie. Zapóźno!

W r. 1789 padły kości. Powiedzenie pani Pompadour: *Aprés nous le deluge*, staje się rzeczywistością. Lawina, co 150 lat temu nawiedziła była Anglię, runęła teraz na ziemie francuskie. Dźwięki *Ça ira* i marsylianki wtorują orkanowi, nad starą Europą rozpętanemu. Owi obciążeni i utrudzeni, owi nędzarze i żebracy, którzy nadaremnie domagają się śmierci na pisańskim fresku twórcy *Trionfo della morte*, sami teraz imają się kosy. Wypadają ze swych nor i kryjówek, wychudli, obdarci, brudni, stadom wściekłych wilków podobni. Prą naprzód, gdyby zastępy demonów i czarownic, zbrojni w cepy, piki, noże i topory, a nad nimi wieją złowieszczo czerwone sztandary i czerwone pochodnie. Wdzierają się do ogrodów, pałaców i salonów. Praczki, przekupki, ulicznice przemieniają się w oszalałe megery, wyważają z zawiasów podwoje, podkładają ogień pod jedwabne tapety. W buduarach księżniczek rozlegają się rubaszne żarty, prostackie klątwy, rozpasane śmiechy. Lud przypija do siebie z flaszek, trąca się muraneńskimi kryształami, aż skorupy lecą. Plebejscy mówcy przebierają pozy rzymskich trybunów, głoszą wolność i braterstwo. U wylotu ulicy jawi się dziwaczny jakiś orszak, niby korowód zapustny. Hulaszcza zgraja, za rzym-

skich poprzebierana liktorów, wlecze czerwono pomalowaną machinę o błyszczącym toporze, by wypróbować na królikach jej ostrza. Za filantropię pięknych pań i szlachetnych panów, którą tak tkliwie sławił Greuze, płaci im lud gilotyną. Pasterskie ich sielanki kończą się eleganckim gestem, z jakim swe głowy pod topór chylą. Maryi Antoninie ostrzyżono krótko włosy, odziano ją w zgrzebną koszulę i śród wściekłych ryków tłuszczy odwieziono na miejsce stracenia. Arystokraci, wstępujący kolejno na szafot, stają się dla ludu tem, czem dla rzymskich cezarów były ongi igrzyska gladyatorów. Śród tej krwiożerczej tłuszczy znajduje się także młody artylerzysta, który przybył niedawno z Południa, wioząc listy polecające do Robespierre'a i Danton'a. Pod bladą jego skronią rodzą się już dziwne myśli, co wrychle porażą gromem pod Jeną i Austerlicem, obleką ramiona jego w purpurę cesarską, złowróżbną pożogą Moskwy zagoreją.

Na Francyę wionęło tchnienie starożytności. Gdyż republika rzymska stała się wzorem po obaleniu władzy królewskiej. Majestatyczne godło: *Senatus populusque romanus* odżyło znów w znakach R. F., którymi zdobiono odtąd budowle publiczne. Na ścianach widniały biusty wielkich obywateli rzymskich, obu Brutusów, Scypiona i Seneki; zabójca Cezara był bohaterem epoki. Podziwiano Harmodiosa i Aristogejtona, którzy zbroczyli swe ręce krwią tyrana. Dawnych herojów, co krew swą i czyny złożyli w dani ojczyźnie, Kurcyusza, Leonidasa, Muciu-

sza Scewolę, czczono jak świętych. Życie przybrało charakter antyczny. Kaznodzieje, miasto psalmów i ewangelij, cytują z kazalnic Tacyta i Liwiusza. Zda się, jak gdyby rzymscy bohaterowie Kornela opuścili teatr i pod nowemi postaciami na widowni ukazali się życia. Mężczyźni tytułowali się wzajemnie „Rzymianami“ i dawali swym dzieciom rzymskie imiona. Jakobini chodzili bez spodni, lecz zato we frygijskich czapkach. Fryzury „à la Titus“ weszły później w modę. Kobiety i dziewczęta nosiły sandały i w grecki węzeł upinały włosy. „Odziane w białe szaty, bez ozdób, ale cnotą prostoty strojne“, przychodziły do biura prezydenta, by, wzorem rzymskich niewiast z czasów Kamilla, złożyć swe klejnoty na ołtarzu ojczyzny.

Podobne koleje czekały sztukę. A nawet wyprzedzała ona wypadki. Weszła na te tory jeszcze przed wybuchem katastrofy, zanim lud wywalił pałacu królewskiego wierzeje. Pisarze porównywali urządzenia państw starożytnych i nowoczesnych, usiłowali wykazać doskonałość dawnych republik, stawiając je jako wzór jedynie naśladowania godny, wysławiali moralność Sparty tudzież rzeczpospolitej rzymskiej w przeciwieństwie do zwyrodnienia monarchicznej Francyi. Naśladowali ich malarze. Rzymska sztuka z epoki Rewolucyi nie ma nic wspólnego z helleńskim artyzmem pani Vigée-Lebrun. Minęły złote sny i teokryckie sielanki, zanikł wdzięk, dworska wytworność i dowcipne igraszki. Domagano się surowych cnót spartańskich. Heroizm zlewa się z pięknem. Wzorem ple-

bejskiej Anglii odarto sztukę z jej dyademu, uczyniono z niej niewolnicę patryotyzmu. „Nie przez schlebianie oczom—padły słowa na posiedzeniu *jury* Salonu z r. 1791—osięgają cel swój dzieła sztuki. Należy przedstawiać przykłady bohaterstwa oraz cnót obywatelskich, by targnąć duszą ludu i obudzić w niej poświęcenie dla dobra ojczyzny.“

Tak przemawiał JACQUES LOUIS DAVID. Pierwszy ożywił republikańskim patosem antyczne linie swego nauczyciela Vien'a, pierwszy sławił pendzlem heroizm swych współobywateli, stał się tedy wielkim heroldem epoki, czytającej Plutarcha i przekształcającej arystokratyczną Kapuę w plebejską Spartę. Zaraz pierwsze jego obrazy: Przysięga Horacyuszów i Przysięga Brutusów—namalowane w Rzymie w r. 1784—były wstępem do Rewolucyi. Ukazał nową purytańską generacyę, której miękka arystokratyczna sztuka rokoka zdała się szyderstwem z wszystkich praw ludzkości, sławił mężów, bohaterów, co umierają za ideę lub ojczyznę, wyposażając ich potężną muskulaturą gladyatorów, wypadających z ukrycia na arenę. Dzięki jemu przybiera sztuka marsową pozę patryotyzmu. Cała dziedzina starożytności zamienia się w *salle d'armes*, gdzie się ćwiczą nadzy pretoryanie w wyzywających postawach szermierskich. A, im patetyczniej popisywali się jego bohaterowie swym heroizmem, tem chętniej dopatrywano się w nich symbolu francuskiego ludu. Gdyż napuszona ta deklamacyjność była również właściwością epoki. Talma entuzyazmował w teatrze

tłumy, stąpając na klasycznym koturnie w „Horacyuszach“ Kornela. Robespierre skandował podobno z trybuny zwolna, kunsztownie, popisywał się retoryką nad otchłanią szalejącego pod nim wulkanu, jak Bossuet z ambony lub Boileau z katedry. Zestraja się z tem najzupełniej surowa kompozycya tudzież sztywne krasomówstwo obrazów David'a. Dogorywające społeczeństwo z epoki *ancien regime'u* rozluźniało wszystkie formy; młoda Francya domaga się natomiast sprężystej dyscypliny także od ludzi *malowanych*. W okresie sybarytyzmu przeważały linie faliste, kręte, miękka giętkość i gibkość; purytanizm uznaje natomiast jeno sztywną prostolinijność, ruchy żołnierza podczas defilady.

Artyzm David'a oraz ścisły związek tegoż z epoką Rewolucyi przejawia się jeszcze wybitniej w dziełach, w których artysta wyzwalał się z pod jarzma klasycyzmu rzymskiego, przedstawiając to, co przeżył, i na co sam patrzał. Zwłaszcza obrazy, przedstawiające „Lepelletier'a na łożu śmierci“ tudzież „zamordowanego Marat'a“, są to dzieła potężnego naturalisty, przeraźliwe świadectwa owej strasznej epoki. Będąc sam zuchwałym rewolucyonistą, David był stworzony zarazem na portrecistę tego potężnego pokolenia, które czuło w sobie odwagę zacząć cywilizacyę od początku i przetworzyć religię: tych mężczyzn o katońskiej surowości i tych kobiet o dumnych śmiałych spojrzeniach. Jako przykład niechaj posłuży portret Barrère'a, przemawiającego z trybuny za straceniem

Ludwika XVI: spojrzenie jego zimne i zawzięte, usta wykrzywione jadem nienawiści; dalej portret pani Récamier, gdzie pusty pokój oraz nagie ściany tchną purytańską prostotą: jest on kapitalnem świadectwem epoki, uznającej jeno twarde, nieubłagane linie i wnoszącej spartańskie swe idee nawet do buduarów kobiecych: wreszcie portret Bonapartego, oznaczający zupełny zwrot w życiu David'a.

W niewielu minutach naszkicował on ziemistą, bronzową głowę Korsykanina. Następnie, z pierwszego malarza rzeczypospolitej został malarzem nadwornym cesarza. Za Napoleona był tak samo dyktatorem, jak za Robespierre'a. Potęga jego artyzmu, styl jego nie zmienił się w niczem. Gdyż Napoleon uważał się równie za rzymskiego cezara, jak przed nim rewolucyoniści za rzymskich republikanów. David mógł przeto stosować się do okoliczności, nie zmieniając się bynajmniej jako artysta. Jego „koronacya cesarzowej Józefiny w r. 1804“ jest obrazem reprezentatywnym, pełnym sztywnej, uroczystej surowości. Jego wizerunki cesarza, papieża, Murat'a, kardynała Caprery symbolizują zuchwałą wielkość epoki, uwielbiającej siłę. Ima się też niekiedy motywów malarzy rokokowych. Na kilku jego obrazach widnieją wsławione pary kochanków starożytnych. Atoli i na nich jest nieodrodnym synem Cesarstwa. Jest to gruchanie orłów, nie gołębi.

Dopiero później, gdy Francya już zerwała z starorzymskimi poglądami i rozluźnił się węzeł między klasycyzmem a ży-

ciem, jawi się w obrazach David'a pierwiastek suchej archeologii, zimnego rozsądku. Sztuka francuska nito wraca tam, skąd wyszła. Odkąd bowiem istniała, przeważał w niej duch matematyczny. Poussin konstruował swe obrazy, jak gdyby chciał udowadniać prawidła geometryczne, zaś rokoko wywróciło tę matematykę dla odmiany nawspak. Mimo pozornej swobody, niesymetryczność jego jest tylko przenicowanem prawidłem, które dla groteskowości floresów kłamaną łudzi swobodą. Każda linia jest obliczona rozumem, jak w menuecie każdy ruch ciała. Wyczerpawszy wszystkie możliwości odstępstw od reguły, zawrócono znów na dawne tory, wyrzeczono się floresów dla matematycznej przejrzystości, niesymetryczności dla linij prostych, kapryśnych dywagacyj dla zwartości, posągowość wzięła znów górę nad malowniczością. David jął konstruować obrazy z posągów antycznych. Malarstwo stało się dlań geometryą, ścisłe posiadającą formuły. Zasady te przekazał także swym uczniom. Belizaryusz i Telemak, Achilles i Pryam, Sokrates i Herkules, Fedra i Elektra, Dyana i Endymion są to wyłączne niemal tematy uczniów David'a: GIRODET'A i GUERIN'A, JEAN'A BAPTISTY REGNAULT'A i FRANÇOIS ANDRE'GO VINCENT'A, opracowywane przez nich ze sztywną klasyczną poprawnością.

Jeden trzyma się atoli na uboczu. Śród ciżby uczonych wyróżnia się PRUDHON jako subtelny, wrażliwy poeta. Inni zestawiali oschle antycznych form fragmenty, Prudhon

lgnął natomiast do bogów helleńskich sercem, nie dbał o formuły akademickie, lecz czuł po grecku. Pod ręką jego odradzała się nanowo starożytność w chwale marzycielskiej krasy, zgodnie z jego własnem, nowoczesnem odczuwaniem i wzorem wielkich mistrzów renesansowych, którzy przed trzema wiekami przywołali ją do życia. Gdyż jako kolorysta, zachowuje Prudhon również swą odrębność. Inni lekceważyli barwę, przechylając się na stronę sztywnego krasomówstwa linij; Prudhon celuje zaś miękkim światłocieniem, delikatną Lombardów *morbidezzą.*

Już ulotne jego rysunki, którymi w młodych latach na chleb zarabiał: winiety na papierach listowych, adresy, zaproszenia na bale oraz obrazki na bombonierkach—posiadają więcej poezyi od pretensyonalnych kompozycyj uczniów David'a. Kojarzy się francuska gracya z pięknością linijną kamei antycznych. Słynne jego dzieło z 1808 r.: „Sprawiedliwość i Zemsta w pościgu za Występkiem“, jest pod względem kolorystycznym najcelniejszym klasycyzmu francuskiego płodem. Dążąc do możliwego wysubtelnienia tonów oraz miękkości ciała ludzkiego, szukał Prudhon oświetlenia, które potęgowałoby białość nagiego ciała, i znalazł ową godzinę wieczorną, kiedy księżyc zlewa na ziemię srebrzystą swą poświatę. Bladawa biel ludzkiego ciała zda się chłonąć wtedy wszystko światło i znów je wypromieniać, przyroda roztapia się natomiast w bezbarwnej pomroczy. W bezludnej pustce zostawia morderca swą ofiarę, nagie zwłoki młodzieńca, majaczące

upiornie w jaśni księżyca. Zaś nad niem, niby obłoczne widziadła, mściwe unoszą się bóstwa. Zazwyczaj wołał wszakże Prudhon pogodne, wdzięczne myty antyczne. Życie poskąpiło mu szczęścia, więc na skrzydłach sztuki ulatał w wyśnionej miłości raje. Zefir niesie o zmierzchu Psyche do ślubnej świetlicy Erosa. Albo wchodzi ona w ciche fale leśnego jeziorka i w szklistej toni dostrzega nagle ze zdumieniem własny swój obraz. Lub w cieniach boru, poświatą rozświetlonych miesięczną, zwidują się jej geniusze.

Niejednokrotnie porównywano te obrazy Prudhon'a z dziełami Correggia. Różnice atoli są większe, niż podobieństwa. Prudhon różni się od artystów dawniejszych nie tylko prostolinijnościa form, lecz także łzawą swą melancholią. Correggio nie zna bladej poświaty miesięcznej, po śnieżnych spływającej ciałach; obca mu cicha żałość, co drga we wszystkich dziełach Prudhon'a. Uśmiech jego bogiń słodki jest i kuszący; zaś u Prudhon'a uśmiech wyziera z za łez. On i David są dziećmi tej samej epoki, obaj widzieli gilotynę. David malował wszakże katońskiego ducha terroryzmu, uważał się za Herkulesa, oczyszczającego stajnię Augiasza. Gdy tworzyć zaczynał, wiała majestatycznie marsylianka, zwiastując ruinę wszystkich bastylij i wszystkich tronów, głosząc wyzwolenie człowieka z jarzma niewoli. Spodziewano się iż nastanie epoka cnoty i swobody, że wszyscy mężczyźni będą Gracchami, wszystkie kobiety Korneliami. Prudhon widział, jak wszystkie te marzenia rozpętywały jeno w człowie-

ku zwierzę. Swobodę zdławił terroryzm, by ustąpić miejsca despotyzmowi. Ludzie, których kochał, dali głowy pod topór katowski, cień skrzydeł anioła śmierci wciąż okrywał ziemię. Ze wszystkich jego dzieł wydziera się przeto elegijne westchnienie: poco? — niby dźwięk dzwonu za umarłych, niby przytłumione łkanie. Czoło jego pobrużdżone, lica blade, łzy przysłaniają mu źrenice. Uczucie niewysłowionego bólu miesza się z słodyczą uśmiechu.

A żal mu także jeszcze czegoś innego: przebytków piękna, przez gmin zbeszczeszczonych. David był człowiekiem nowej epoki, oddał swój artyzm na usługi nowego, mieszczuchowskiego pokolenia. Prudhon, acz od niego młodszy, całą swą istotą przechyla się na stronę dawnego porządku rzeczy. W zestawieniu z gminnym, prostackim David'em, portret jego własny uderza arystokratycznem wydelikaceniem, bladością i szlachetnością rysów. Za młodu patrzał z podziwem na dzieła Fragonard'a i Greuze'a. Mózg jego snuł różane sny o pięknie. Teraz przepadło wszystko. Obłoki dymu prochowego odgrodziły przeszłość od teraźniejszości. Do białych salonów, rozwidnianych ongi lśnieniem luster weneckich, napływa blada jaśń miesięczna. Kurz zaległ kąty, obrywają się listwy, strzępią od dołu gobeliny, wyblakły freski na sklepieniach, spopielały róże, jedwabne niszczeją tapety. Wachlarze z kości słoniowej osnuły pajęczyny. Kulturalny szczep arystokratyczny musiał ustąpić miejsca nie dbającemu o sztukę mieszczaństwu. Dobra zu-

bożałych rodów szlacheckich przechodzą w ręce dostawców wojskowych, spekulantów giełdowych i zbożowych. Prudhon, pokrewny duchem pani Lebrun, wspomina z żalem minione czasy: snadź był artystą rokokowym, dziecięciem zaginionego arystokratycznego świata, snującem się jak widziadło śród burżuazyjnego stulecia. Malował nader często pierzchliwą Psyche, którą unosi Zefir na elizejskie pola; snadź miewał wtedy na myśli własną swą sztukę, nie znajdującą już dla siebie miejsca na zdziczałej ziemi.

15. Klasycyzm w Niemczech.

Niemcy, acz nie przebyły rewolucyi, weszły jednakże na tory podobne skutkiem innych, naukowych raczej czynników. Umysły zajmowały się żywo odkryciem Herkulanum i Pompei. Znaleziono ruiny w Paestum, Hamilton obznajmiał z wazami greckiemi, Piranesi z zabytkami rzymskimi. W r. 1762 ukazało się wielkie dzieło Stuart'a i Revett'a o starożytnościach ateńskich. W 1764 pisze Winckelmann swą „Historyę Sztuki starożytnej.“ Cała jego działalność pisarska była jednym hymnem ku czci znów odkrytej, znów odgrzebanej antyczności. Śladem nauki podążała poezya. Po genialnej dzikości okresu „wrzenia i burzy“ naturalnym objawem reakcyi był bezgraniczny podziw dla harmonijnej piękności helleńskiej. Goethe z twórcy „Werthera“ i „Goetza“ został poetą „Ifigenii“, Schiller przeszedł od „Zbójców“ do opiewania bogów greckich. Skutkiem prądów antycz-

nych malarstwo zbliża się również do kierunku, wywołanego we Francyi przez rewolucyę. Rozwój jego zależał odtąd od wahań najmożniejszej podówczas potęgi duchowej, od literatury. Co więcej, wyrzeka się ono swej samodzielności do tego stopnia, iż dozwala literatom narzucać sobie prawidła. Dawniejsi historycy sztuki: Vasari, van Mander, Sandrart, byli to artyści, którzy imali się pióra, by przekazać późniejszym czasom wiadomości o sztuce i artystach; teraz poczynają uczeni rościć sobie prawo do wytyczania dróg sztuce, do oceniania jej płodów. Gdyż estetyka ówczesna nie zmierzała do wykazywania piękna w dziełach sztuki, lecz chciała dawać artystom wskazówki, jak tworzyć powinni. A ponieważ *uczeni nie posiadają mocy twórczej i wyobrażają sobie piękno pod postacią piękna już istniejącego*, więc wskazówki te polegały jeno na tem, iż artysta dawniejsze wielkie epoki, zaś przedewszystkiem helleńską, naśladować winien.

Metoda ta nie może zrodzić samodzielnych dzieł sztuki. Mimo tego—w stosunku do epoki oświecenia—było to objawem kulturalnego postępu, iż usiłowano nawiązać znów węzły, łączące ze sztuką. Literaci uważali się nie tylko za nauczycieli artystów. Dbali oni także o estetyczną kulturę mieszczaństwa. By nowe społeczeństwo przejednać ze sztuką, należało smak jego wykształcić na dawnych, wielkich kulturach. Zanim zajęli się tem uczeni, zdążyli już artyści zwrócić uwagę na starą sztukę, naśladując bądź to Holendrów, bądź Bolończyków. Bezładne te poszukiwa-

nia ujęli wielcy pisarze w metodę, wskazując epoki, które ich zdaniem osięgnęły *najwyższy ideał kultury estetycznej.* Liczyli się wszakże przytem ze względami pedagogicznymi. Kolorystycznych subtelności i wykwintów oko niemieckiego mieszczucha nie odczuwało. Wykształcenie smaku mogło się dokonywać najłacniej na obrazach, skomponowanych wedle prawideł najprostszych, najściślejszych, sztywną plastyczną swych form wymową zwracających na siebie uwagę. Do jakiego stopnia zbywało Niemcom na kulturze artystycznej, świadczy wyraźnie ta okoliczność, iż wszyscy przedstawiciele nowej sztuki niemieckiej osiedlili się w Rzymie.

Ruch wszczął się w Dreźnie, tej klasycznej siedzibie rokoka niemieckiego. Już na dziewięć lat przed wydaniem swej Historyi Sztuki ogłosił Winckelmann pierwszą swą pracę, zatytułowaną: „Myśli o naśladowaniu dzieł greckich.“ Treść tych „Myśli“ daje się zawrzeć w zdaniu: „Jedyną dla nas drogą, by stać się wielkimi lub nawet niedoścignionymi, jest naśladownictwo starożytnych.“ A ponieważ nowa sztuka niemiecka, wykwitająca zwolna po wstrząśnieniach okresu „wrzenia i burzy,“ koniecznie potrzebowała podpory, przeto nauki Winckelmanna stały się przykazaniem epoki. „Od greckich rzeźbiarzy nabywa malarz najsubtelniejszych o pięknie pojęć i uczy się, co trzeba użyczyć przyrodzie, by naśladownictwu nadać godność i powagę,“ powiada w 1759 r. Salomon Gessner. W r. 1766 pisze Lessing swego „Laokoona,“ w którym, za przykładem Winckelmanna, przed-

stawia plastykę grecką jako wzór do naśladowania. Zaś Goethe naucza również, iż sztuka grecka absolutnym jest ideałem. Należy z niej wysnuć określony kanon, szereg prawideł, które zobowiązywałyby artystów wszystkich czasów; kompozycya obrazów winna przestrzegać ściśle antycznego stylu relief'owego.

Znaleźli się jednak przeciwnicy tego programu helleńskiego. „Każdy kraj posiada właściwą sobie sztukę, podobnie jak klimat, krajobraz, potrawy i napoje," powiada Heinse w *Ardinghello* „Zdradą stanu jest utrzymywać, iż Greków przewyższyć niepodobna," pisał Klopstock. Później pani de Stäel w swej książce o Niemczech tak się wyraziła: „Gdybyśmy obecne sztuki piękne ograniczyli do prostoty starożytnych, nie zdołalibyśmy mimo to jednak osięgnąć pierwotnej potęgi, którą oni celują, a zatracilibyśmy nasze wewnętrzne złożone życie uczuciowe. Prostota, żywotna u starożytnych, mogłaby u ludzi nowoczesnych stać się łatwo afektacyą." Najsurowiej sądzi Herder w „Czwartym lasku krytycznym:" Cienia ni jutrzenki, grzmotu ni błyskawicy, płomienia ni strugi rzeźbiarz odtworzyć nie może, ale dlaczego ma być to zabronione malarstwu? Czyliż istnieje dla niego jakie inne prawidło krom przedstawiania wielkiej tablicy przyrody ze wszystkiemi zjawiskami tejże? Z jakim-że czarem czyni to ono! Nierozsądni są ci, którzy malarstwem pejzażowem pomiatają i malarzom go wzbraniają. Malarz, a malarzem być nie powinien! Niechaj swym pendzlem rzeźbi posągi.

Greckie zabytki niezaprzeczenie wystrzelają z morza czasu nakształt latarni morskich. Atoli winne być one przyjaciółmi jeno, nie zaś władcami. Malarstwo jest tablicą czarodziejską, wielką jak świat, na której niekażda, oczywiście, figura posągiem być może. W przeciwnym razie powstaje mdła monotonia greckich figur o długich goleniach i prostych nosach. Przebóstwienie antyczności odsuwa nas nadto od naszej epoki, pozbawia nas owocnych tematów historycznych, wydziera nam poczucie poszczególnych prawd i poszczególnych celów.“

Głosów tych atoli było niewiele. Bezpośrednio po wytknięciu celu, dokonanem przez Winckelmanna, jął ANTON RAFAEL MENGS urzeczywistniać w praktyce nauki swego przyjaciela. Mengs, pochowany w Panteonie obok Rafaela, celował wytrwałością i silną wolą, przez całe swe życie dążył do przywrócenia sztuce niemieckiej dawnej jej świetności. Pierwsze jego dzieła były jeszcze owocem starej kultury dworskiej. Zaczął na dworze drezdeńskim od portretów pastelowych w subtelnym smaku zamierającego rokoka. Malował także wizerunki olejne, na których wytworność jasno-szarych barw zespala się z potęgą prostoty, próżnej czczych rozemgleń i słodkawości. Malując wielkie ołtarze, przypomina sobie misyę, którą mu wyznaczył ojciec jego, dając mu imiona Allegri i Santi. Innemi słowy wywołuje wrażenie ucznia Carracci'ch. Czuje potrzebę oparcia się o dawną jakąś epokę, więc poczyna wzorem Bolończyków, two-

rzyć w stylu Cinquecenta, nadawać swym obrazom spokojną płynność linij Rafaela tudzież podrabiać światłocień Correggia. W „Parnasie“ z Villa Albani sięgnął aż do źródeł, z naśladowcy cinquecentistów przedzierzgnął się w ucznia Greków i Winckelmanna. Nazwano ten obraz składem fabrycznych rupieci, zbiorem malowanych posągów. I słusznie, gdyż zimną swą poprawnością przypomina on raczej wypracowanie filologa niż dzieło sztuki. Mengs jest pokrewny Winckelmannowi w tem mianowicie, iż z pomocą uczoności chciałby dotrzeć do istoty sztuki. Tiepolo i on:—istne zderzenie się dwóch światów. Różnica zaznacza się nie tylko powierzchownie: zamiast perspektywicznych dali, gobelin przygwożdżony do sklepienia, zamiast swobodnego falowania figur, struktura obliczona matematycznie, zamiast malarstwa, rzeźba. Rozdział między nimi polega jeszcze na tem, iż z dzieł Tiepola przemawia artyzm wielki, swobodny, twórczy, zaś Mengs jest tylko pomocnikiem uczonego. W barwie przejawia się jakowyś wykwint. Rysunek celuje pewnością dawnych mistrzów. Oblicza nawet, mimo swych greckich profilów, nie rażą jednostajnością i upiększaniem. Wyszły bowiem z pod ręki malarza, który zdobywał się w swych portretach na odrębność indywidualną.

Dzieła ANGELIKI KAUFMANN świetnieją również odblaskiem starej, dostojnej kultury. Miękkość talentu a także kobiecość ustrzegły ją przed surowością, zalecaną przez Winckelmanna, i zabłysnęły łagodną gracyą.

Kornelia matka Gracchów, Agrypina z popiołami Germanika, Adonis, Psyche, Aryadna, śmierć Alkesty, Hero i Leander:—oto zwykłe tematy, opracowywane przez nią nieco słodkawo i nieco sentymentalnie. Sztuka jej, wdzięczna i pieściwa, zbliża się snadź najwięcej do kokieteryjnej antyczności Włocha Battoni'ego. W porównaniu z Mengs'em wydaje się miększą, tkliwszą. Od arystokratycznej pani Vigée-Lebrun odróżnia ją jakowaś mdła ładność, wywoływana przez owe miękkie retusze, którymi fotografi jednają sobie publiczność. Jednakże jej „Westalka" godna jest mimo wszystko galeryi. Słodkie jej akordy mają więcej wspólnego z rokoko niźli z młodą podówczas sztuką mieszczańską.

Dwaj Szwabi, EBERHARD WAECHTER i GOTTLIEB SCHICK, utrzymali się także na pewnej wysokości pod względem kolorystycznym, byli bowiem uczniami David'a. Pierwszym bezwzględnym wykonawcą programu klasycyzmu niemieckiego był Duńczyk z pochodzenia, CARSTENS.

Niełatwo zdać sobie z niego sprawę.

W porównaniu z Mengs'em przedstawia się jak Prudhon w stosunku do David'a, lub jak poeta Goethe w zestawieniu z uczonym Winckelmannem. Antyczność jego nie jest, jak u Mengs'a, opracowywaniem greckich form jedynie. On *żyje* w starożytności. Duchową jego ojczyzną jest świat poetów greckich. Mengs nie wychodził poza zestawianie antycznych motywów, poza twórczość wyrozumowaną, uczoną; u Carstens'a włada natomiast polot poetyczny, stwarza on obra-

zy, nie istniejące poza nim, lecz z ducha jego poczęte. Bawiąc w Rzymie pojął lepiej od Mengs'a prostotę i dostojność sztuki greckiej i osięgnął taką doskonałość linij, iż archeologowie uważali ją za szczyt klasycyzmu. Greccy heroje u Chirona, Helena przed bramą skejską, Ajaks, Feniks i Odysseus w namiocie Achilla, Pryam i Achilles, Parki, Noc ze swemi dziećmi, Snem i Śmiercią, przeprawa Megapentesa, Homer przed ludem, Wiek Złoty:—wszystkie te sztychy tchnęły tem, co Winckelmann zwał „szlachetną prostotą i cichą wielkością“ hellenizmu. Czytając biografię artysty, nabiera się czci dla tego męczennika własnego ideału. Stojąc zaś w Rzymie u stóp piramidy Cestyusza nad grobem tego samotnika, chciałoby się niemal przyklasnąć napisowi, który sławi Carstens'a jako odnowiciela niemieckiej twórczości artystycznej.

Lecz czyż podobna? Nie oznacza-ż wystąpienie Carstens'a raczej tej chwili, kiedy wszelka tradycya się kończy a nowość jako *tabula rasa* zaczyna? Kiedy artysta doszczętnie zanika, a literat jeno pozostaje? Wprawdzie historya kultury dowodzi, iż w owej epoce rozkwitu literatury taki malarz jak Carstens pojawić się musiał. W czasie, gdy Goethe pisał swą *Ifigenię*, Carstens ilustrował poetów starożytnych. W bibulastej epoce stwarza on bibulasty styl. Wszystkie celniejsze umysły władały podówczas piórem, więc malarz brał także, zamiast pendzla, pióro do ręki. Aliści mimo znamienności tego wszystkiego, czem-że jest on dla historyi sztuki?

Czyliż myśl o najpośledniejszym z dawniejszych malarzy nie powstrzyma nas od przyznania Carstens'owi miana artysty? Upatrując bowiem wartość swych dzieł wyłącznie w części literackiej, we fabule, zapomniał on całkiem o bliższem sobie zadaniu. Mengs umiał jeszcze rysować, on już nie umie. To wszakże dla sztuki niemieckiej było najfatalniejsze, iż w sprawie kolorystyki wysnuł on także myśl klasyczną do końca, wyprowadził wnioski ostateczne z nauk Winckelmanna. „Koloryt, cień i światło nie tyle stanowią o wartości malowidła, ile szlachetny kontur", pisał ten uczony — dla swej ślepoty nieodrodny syn nowej mieszczańskiej epoki, której szlachetny dobór barw nie dawał jeszcze rozkoszy estetycznych. Styl ten linijny stał się zasadą sztuki carstens'owskiej. Dzieła Graff'a, Mengs'a, Angeliki Kaufmann, malowidła monachijczyka EDLINGER'A i drezdeńczyka VOGLA opromieniają jeszcze blaski minionej dostojności; Carstens poczyna natomiast nową sztukę odbarwioną, w papierowym stylu opętanych przez literaturę Niemiec. Duńskość jego przejawia się w bezsilności, właściwej także bohaterom utworów Jacobsena: marzenia nie pozwalają im na czyny, obserwacya na pracę, nieokreślone porywy na naukę.

Na tem polega zasadnicza różnica między klasycyzmem niemieckim a francuskim. Dla XIX wieku ocalało jeszcze we Francyi nieco kultury, odrobina sensualizmu. David, acz zwalczał swych poprzedników, nie wyrzekł się przecie jako technik puścizny ro-

koka. Prudhon jako malarz nie ustępuje najsubtelniejszym dawnym mistrzom. Klasycyzm niemiecki, wyzuty ze wszelkiej zmysłowości i poczęty z mózgu jedynie, tak doszczętnie zerwał z przeszłością, iż nie przyswoił sobie nawet technicznych jej zdobyczy. Kontury, rysunki piórkowe poczytywano za obrazy. Karton, styl biało-czarny staje się odtąd przez czas dłuższy wyłączną sztuki niemieckiej dziedziną. Przez to zaniedbanie zasobów technicznych, przekazywanych dotąd w całości z pokolenia na pokolenie, zubożono przyszłość. Okazało się to w tem, iż trudnej sztuki malowania artyści niemieccy musieli w XIX stuleciu uczyć się nanowo.

KONIEC.

Spis artystów.

str.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00071 9399

